

Uniwersytet Warszawski
Instytut Socjologii
Wydział Filozofii i Socjologii

Marcin Darmas

Obywatel rycerz

Blaski i cienie ethosu rycerskiego w polskim filmie. Na podstawie
twórczości Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka i Jerzego
Skolimowskiego

Rozprawa doktorska

Promotor: dr hab. Anna Giza-Poleszczuk, prof. UW

Warszawa, czerwiec 2012

OŚWIADCZENIE AUTORA ROZPRAWY

Oświadczam, że przedkładaną rozprawę doktorską napisałem samodzielnie.

Warszawa, dn. 26 czerwca 2012

Marcin Darmas

OŚWIADCZENIE PROMOTORA ROZPRAWY

Niniejsza rozprawa doktorska jest gotowa do oceny przez recenzentów.

Warszawa, dn. 26 czerwca 2012

dr hab. Anna Giza-Poleszczuk, prof. UW

Za to, że bezwarunkowo przyjęła moje zaproszenie do podróży po świecie rycerzy pragnę podziękować dr hab. Annie Giza-Poleszczuk. Dodatkowe podziękowania kieruje do pierwszych czytelników i skrupulatnych redaktorów: Ewy Ziółkowskiej-Darmas i Marka Darmasa.

Wstęp	7
Rozdział 1. Kino w perspektywie socjologicznej	15
1.1. Ucieczka do wyidealizowanego świata	15
1.2. Kino w perspektywie antropologicznej oraz kino jako Esperanto współczesnego świata	22
1.3. Kino snem dla ubogich	24
1.4. Zapis dynamiki społecznej na taśmie celuloidowej	26
1.5. Eisentein. Budowa proletariackiej mentalności	27
1.6. Pierwsze, systematyczne zainteresowanie kinem przez socjologów	30
Rozdział 2. Społeczna historia kina	37
2.1. Przemysł kinematograficzny w służbie fantasy, wojny i mody	39
2.2. Kinematograf zapisał stan mentalności schyłku epoki weimarskiej	41
2.3. Dialektyka. Casus radziecki. Kuleszow i Eisenstein.	43
2.4. Zaginiony horyzont Franka Capry, czyli spragnione urzeczywistnienia utopii społecznej Hollywood.	48
2.5. No trespassing - Obywatel Kane jako opowieść o prywatności	51
2.6. Szkic społeczno-politycznych losów polskiej kinematografii oraz jej ramy prawne	53
2.7. Proletariusze i X muza	55
Rozdział 3. Ethos rycerski. Szkic teoretyczno-historyczny	59
3.1. Narodziny rycerstwa - dobrowolne krępowanie żołnierza greckiego epoki klasycznej	62
3.2. Cnoty żołnierskie: aristeia	67
3.3. Wychowanie w Sparcie. Sławienie wojownika-obywatela w elegiach Tyrtajosa. Pojęcie arete	68
3.4. Rozprzestrzenianie ethosu rycerskiego	71
3.5. Pieśń o wierności	79

3.7. Ethos - grecki towar eksportowy. Na przykładzie japońskiej sztuki samobójstwa w walce	85
3.8. Wieczna twierdza. Przypadek żydowski	90
3.9. Wiek dwudziesty: zmierzch ethosu rycerskiego?	92
3.10. Antropologiczne znaczenie walki. Zainspirowane myślą Georga Simmela	100
3.11. Polska: ostatni bastion ethosu rycerskiego	103
3.12. Pojedynki honorowe Drugiej Rzeczypospolitej	110
Rozdział 4. Analiza	114
4.1. Usque ad finem	114
4.2. Obywatelka z marmuru i nowohucki murarz	119
4.3. Robotnik-inteligent-rycerz	123
4.4. Miłość i koniec	128
4.5. Łatwiej umierać dla Dulcynei z Tobaso	133
4.6. Interludium	136
4.7. Teatr, demoiselki, balet i pijaństwo	137
4.8. Emancypanci	139
4.9. Nie mówi się bić, tylko walczyć	142
4.10. Śmierć	146
4.11. Śmiertelny galop. Podwójne znaczenie „Lotnej” Andrzeja Wajdy.	147
4.12. Umieranie miasta i ludzi, umieraniem kosmosu. „Kanał” Andrzeja Wajdy	150
4.13. Śmierć proletariuszy, rycerski wyrok śmierci i konanie na wysypisku śmieci. „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy	154
4.14. Gdy nie wolno być posłusznym. Parę uwag o śmierci w „Pasażerze” Andrzeja Munka.	158
4.15. Heroizmy à rebours na podstawie twórczości Andrzeja Munka	160
4.16. Kręte oblicza heroizmu. Pijany Dzidziuś na barykadzie i porucznik Zawistowski	163

4.17. Antybohaterskie wcielenia obywatela Piszczyka	168
Rozdział 5. Metodologia	173
5.1. Studia socjologiczne nad kinem: możliwe kierunki analiz	173
5.2. Procedura badawcza w zarysach	179
5.3. Procedura badawcza na przykładzie „Kanału” Andrzeja Wajdy	183
Zakończenie	203
Bibliografia	209

Wstęp

W środowisku młodych polskich konserwatystów rozgorzała niedawno dyskusja wokół pytania, czy przeżywamy renesans paradygmatu romantycznego.

„W latach dziewięćdziesiątych mogło się wydawać, że nastąpił wreszcie «koniec paradygmatu romantycznego». Tymczasem mesjanizm, będący kluczową kategorią polskiego romantyzmu, wrócił na początku XXI wieku, zarówno w dyskusjach intelektualnych, jak i w literaturze oraz w potocznym myśleniu. Trudno nie czuć pewnej satysfakcji, że wbrew zabiegom grabarzy polskiej duszy, znaczna część Polaków myśli i czuje w tradycyjnych polskich kategoriach.” - pisze Paweł Rojek na łamach „Pressji” (Rojek 20: 2012).

W specjalnym numerze czasopisma krakowskich konserwatystów omawiano wszystkie derywacje paradygmatu romantycznego, a więc pasjonizm, czyli przekonanie o sensowności cierpienia zbiorowego, misjonizm, czyli wiarę w misję narodów, i wreszcie millenaryzm, czyli pragnienie budowania bardziej ludzkiego i bardziej Bożego świata.

Wcześniej na łamach rocznika „Teologia Polityczna” Marek Cichocki i Dariusz Karłowicz w tekście „Mesjanizm - jednostka chorobowa czy wezwanie?” postawili inne pytanie: „czy dzisiaj Polska odnajdzie swoją nową misję, czy ostatecznie okaże się niezdolna do udźwignięcia jakiegokolwiek? Zdaje się, że odpowiedź na to arcyważne pytanie rozstrzyga się właśnie na naszych oczach” (Cichocki, Karłowicz 9: 2006–2007).

Pytanie rzeczywiście „arcyważne”: czy po eksplozji republikanizmu „Solidarności” na Wybrzeżu, a następnie jego proliferacji na cały kraj, a później również na blok komunistyczny, polska myśl społeczno-filozoficzna ma jeszcze coś do zaoferowania światu?

Rodowód ruchu społecznego, który obalił komunizm, również trzeba klasyfikować, moim zdaniem, jako porządek romantyczny. Poeci śpiewali wówczas dla gminu (noblista Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert *et consortes*), wybitne jednostki ratowały Ojczyznę (Anna Walentynowicz, Andrzej Gwiazda, Lech Wałęsa), Kościół grał rolę Mesjasza. Reszty dopełnił pielgrzym Jan Paweł II z zakłębieniem o duchu, który ma odnowić oblicze Tej Ziemi.

Dziś, 33 lata po tych wydarzeniach wchodzimy w okres stabilizacji demokracji i, co za tym idzie, postępującej indywidualizacji społeczeństwa. A jednak, paradygmat romantyczny znów jest aktualny a, młodzi konserwatyści wieszczą jego kolejną metamorfozę.

Przedmiotem tej pracy nie jest jednak romantyzm, choć poświęcam mu tutaj tak wiele miejsca. A czynię tak, ponieważ był to okres dziejów o znaczeniu zupełnie fundamentalnym. Epoka, której jesteśmy spadkobiercami, wydała największych twórców naszej kultury: Mickiewicza, Norwida, Słowackiego i Chopina. W naszej dobie nastąpiła też reaktywacja ethosu rycerskiego. Więcej – ten ethos na naszych oczach wzmacnia się i doskonali. Romantyzm polski zdemokratyzował ethos, i nadał mu narodową rangę.

„Nazywam się Milijon - bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję całego cierpienia narodu” - krzyczy Konrad. (Mickiewicz 1999 : 343)

W niniejszej rozprawce chciałbym odpowiedzieć na pytania: Jaka jest funkcja ethosu rycerskiego w polskich dziejach? Czemu nieustannie pojawia się on w dziełach polskich twórców? W jaki sposób wydobył się z polskiej literatury i pojawił się w rodzimej kinematografii?

Najstarszy polski epos rycerski, który znamy tylko ze streszczenia, to opowieść o Walterze z Tyńca i Wiśławie z Wiślicy. Napisał go prawdopodobnie około 1200 roku przybysz z Burgundii. Ponad 800 lat później twórcy tzw. „Polskiej Szkoły Filmowej” na nowo powołali do życia bohatera niezłomnego, błędnego rycerza zdolnego poświęcić się dla ogółu, aby pokazać prastary wzór postępowania w momentach na pozór beznadziejnych.

„W naszym cynicznym i bezideowym pokoleniu zdarzają się jeszcze romantyczne porywy” - mówi jeden ze studentów medycyny w „Barierze” Skolimowskiego.

Bezimienny bohater filmu tak zachęca kolegów do oddawania krwi:

„Dziś w wielką sobotę Jezus Chrystus oddał krew i życie. Oddajcie przynajmniej krew.”

Natomiast ten sam bohater odziedziczonej po ojcu szabli nie odda już za żadne pieniądze:

„500?” - pyta cinkciarz.

- „Nie!” - odpowiada młodzieniec.

- „700?”

- „Nie!”.

Oto cały ethos: hołdowanie wartościom, których nie można policzyć, choć w krótkiej perspektywie bohatera czeka niezrozumienie i nędza (jak Konrada i Kordiana), ale kiedyś... może chwała i nieśmiertelność. Trzeba ten rycerski zakład Pascala przyjąć.

„Syn - minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku,
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)
Za panowania Panteizmu-druku,
Pod ołowianej litery urzędem-
I jak zdarzało się na rzymskim bruku,
Mając pod stopy katakomb korytarz,
Nad czołem słońce i jaw, ufny w błędzie -
Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,
Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie!” (Norwid 1968 : 153)

Tak pisał Cyprian Kamil Norwid ufny, że jeśli nie syn, to z pewnością wnuk zrozumie i „spomni”.

Odrzucenie kategorii pragmatycznych oraz fascynacja ethosem zaczęła się jeszcze przed seminarium Zdzisława Najdera w Krakowie, na które chodziłem przez rok. Dopiero co napisałem pracę licencjacką, w której usiłowałem język powieści Michela Houellebecqa przełożyć na intersubiektywny język socjologii. Praca spotkała się z nadspodziewanym zainteresowaniem. Jej fragmenty opublikował miesięcznik literacki „Odra”, a w całość ujrzała światło dzienne w periodyku Uniwersytetu Jagiellońskiego „Eurofacta”. I to właśnie wtedy zrozumiałem, że literatura dostarcza naukom społecznym niezwykle cennych analiz i prognoz. I, że można tę wiedzę przekazywać w sposób przystępny, nie wpadając w naukowy snobizm hermetycznych zwrotów, konceptualizacji i prób kwotowych...

Houellebecq wyczuł mnie także na implikacje wprowadzenia „czynnika racjonalnego” do domeny społecznej. Nikt lepiej nie egzemplifikuje efektu przeobrażenia „wspólnoty” w pogłębiającą alienację jednostki „stowarzyszenia”.

Potem zająłem się socjologią polityki: pracę magisterką napisałem o tym, jak Nicolas Sarkozy „inscenizował” swoją kampanię prezydencką w 2007 roku.

Ale ethos nieustannie towarzyszył moim fascynacjom; wiedziałem, że to dogodna pozycja intelektualna do zaatakowania niczym niepohamowanego pędu Zachodu ku „racjonalizmowi”. Zawsze błądziłem po rogatekach socjologii pomny jej filozoficznych korzeni.

Na wykład „Ethos rycerski w literaturze światowej” poszedłem zaciekawiony człowiekiem. Najder był dla mnie długoletnim dyrektorem Radia Wolna Europa, zaocznie skazanym na śmierć przez władze PRL-u... Po II Wojnie Światowej specjalizował się w dziedzinie twórczości Josepha Conrada, pisarza o niezwykle silnie rozwiniętym „uchu socjologicznym”. No i wreszcie ethos. Skojarzenia miałem jednoznaczne: świat niepokromionych rycerzy, dumy i godności, walki z wiatrakami bohatera z La Manczy, prędkonogich Achillesów, „słodkiej Francji” Rollanda, angielskiego gentelmana... Najder był przyjacielem Zbigniewa Herberta. A ja tej poezji także czułem się bliski z racji jej intrygującej centralnej kategorii - wierności. Być wiernym raz obranej drodze, bez względu na konsekwencje, bo „z prądem płyną tylko śmiecie” - tak kategorycznie stawiał sprawę Poeta. To także myślenie, które swoje źródło ma w ethosie rycerskim.

Najdera oczywiście interesowała część obyczajowa związana z rycerstwem; opowiadał nam o meandrach „pasowania” na rycerza, o skomplikowanym świecie „znaków” rycerskich, o roli kobiet i piramidalnym układzie społeczeństwa feudalnego. Nie to jednak było dlań najważniejsze. Najdera interesowała bardziej scheda duchowa ethosu: przedstawiał go jako antyczny oręż przeciwko pragmatyzmowi i racjonalnym kalkulacjom, udowadniał, że nieustannie drzemie w człowieku głód poznania sfery niewidzialnej - *trans*. Z czasem pokazał nam, jak ethos zaczął się rozprzestrzeniać wertykalnie i horyzontalnie. Przestał obowiązywać jeden tylko stan, stan rycerski, i zaczął „zarażać” ogół społeczeństwa. W ostatnich kodeksach honorowych XX wieku o zadośćuczynienie mogła się ubiegać również kobieta.

Ethos rycerski i odrzucenie pragmatyzmu to nie wszystko. Coś jeszcze nie dawało mi spokoju. To coś, to pojęcie polskości. W pytaniu o Polskę, o jej charakter i mentalność, o jej *ducha*, używając *vocabularium* Hegla, to całe spektrum różnych zagadnień.

Odcinając się od sporu wokół koncepcji pierwszoosobowej perspektywy freudowskiej introspekcji, warto byłoby skreślić parę zdań o mojej własnej tożsamości. O autorze niniejszej rozprawy doktorskiej. W praktyce antropologicznej, a taką optykę chciałbym tutaj zaproponować, skreślenie paru zdań o tożsamości badacza staje się słuszną regułą.

Jestem zarówno „insiderem” jak i „outsiderem” polskiej kultury. O Polsce dowiedziałem się dosyć późno, przyłapując matkę na wrzucaniu ciuchów i czekoladek do brązowego kartonu. Z trudnością rozszyfrowałem drukowane litery na etykiecie: „POLOGNE”. Według rodzinnej legendy, nie od razu pojąłem zawile wyjaśnienia matki o komunizmie, który musi wspierać paczkami z zagranicy adresowanymi do rodziny. W

moim dziecięcym umyśle odpowiedzi były naiwnie proste: „jak nie mają, to po co wysłać im paczki. Niech idą do sklepu i niech sobie kupią.”

Jestem synem uciekinierów politycznych. Po półrocznym internowaniu w areszcie na Piaskach w Kielcach, mój ojciec został wydany z redakcji dobrze prosperującej popołudniówki, wyrzucony z aplikacji w sądzie. Wyruszył więc z żoną, dwójką dzieci, dwiema walizkami i 24 pudłami książek nad Sekwanę. Urodziłem się rok po ich przeprowadzce w 1984 r. A kiedy do Polski powróciła wolność, w wieku dwunastu lat wylądowałem w kraju. Był rok 1996. Słabo znałem język. Polska mowa wydawała mi się zbitką świstów i czkań, które przybliżały swoją melodią narzecza moich małych kolegów z Portugalii.

Polska nigdy nie mogła stać się moją prawdziwą ojczyzną. Stała się za to moją fascynacją. Z zawziętością desperata poszukiwałem jądra polskości. Do tej pory, jak pisałem wcześniej, znajdowałem je w języku; szalenie hermetycznym, nie tylko poprzez karkołomną wymowę, ale także poprzez sposób, w jaki posługiwali się nim autochtoni. W przeciwieństwie do Francuzów, których od małości szkoła przyzwyczaja do wypowiedzi trójdzielnej, w mowie jak i dysertacjach, Polacy używają nieposkładanego kontrapunktu. Zaczynają wątek, robią dygresję, później pauzę, zaczynają drugi wątek zapominając o pierwszym. Poznałem czym jest „gawęda”, gdy biedni koledzy z Francji, na Erasmusie w Krakowie, demonstracyjnie wychodzili z sali zajęciowej. Mówili do mnie: „niby po angielsku, ale *tego* nie da się składowie zapisać...”

Ze swoimi rozterkami poszedłem do profesora Najdera. Nie tylko zgodził się ze mną porozmawiać, ale mogłem fascynującą wymianę myśli z Nim nagrać. Później mikroskopijną część tej rozmowy opublikowałem na łamach miesięcznika „Znak”. Było tam dużo i bardzo różnych wątków: rozmawialiśmy m.in. o zaniku harcerstwa i jego skutkach dla edukacji współczesnej młodzieży, rzecz jasna o Conradzie, który przeciwstawiał w *W oczach Zachodu* carską autokrację rewolucyjnemu entuzjizmowi, o „mętniactwie” różnych teorii historiozoficznych, „które brzmią wspaniale, ale nie wiadomo, co dokładnie znaczą - ani ich udowodnić, ani obalić, więc lepiej nie próbować ich wcielać w życie”...

Było i o Polsce. Zdaniem Najdera, Polska jest ostatnim bastionem ethosu rycerskiego. Z ethosu wywodzi się między innymi dydaktyzm polskiej kultury:

„literatura w Polsce, ze względu na nasze specyficzne warunki życia narodowego, była obciążona albo obdarzona szczególną funkcją społeczną (...) Literatura polska musiała często przyjmować na siebie funkcję nieistniejących instytucji państwowych. Przyjmowała nadnaturalną funkcję pedagogiczną.” - mówił wówczas Najder (Najder, Darmas 2006: 183).

Pamiętam, że ta mieszanka literatura-polityka-społeczeństwo wydawała się po gombrowiczowsku infantylna. A same lektury nazbyt dydaktyczne, ewidentne w swoim przekazie, aż do wulgarności.

„Po pierwsze: to nie literatura wybrała politykę, tylko polityka wybrała literaturę - tłumaczył Najder - I uważam, że literatura polska swój obowiązek spełniła. To, że przetrwaliśmy te 123 lata w nienajgorszym stanie, jest, w dużej mierze, zasługą literatury (...) Według Gombrowicza literatura ma obowiązki wobec ludzkości, a nie wobec narodów. A przecież w nowoczesnej Europie ludzkość poza narodami nie istnieje (...) Krytykował Sienkiewicza, zarzucając mu zaściankowość i zacofanie. A jednak wczesne nowele Sienkiewicza nie są tak bardzo odległe od jego pisarstwa; pełne sarkazmu i szyderstwa z nagannych postaw społecznych. Gombrowicz sam był przepełniony polskością, o czym dobitnie świadczy *Trans-Atlantyk*. To jest wspaniały utwór utkany z Paska i Sienkiewicza.” (Najder, Darmas 2006: 184)

Gdyby zrekapitulować stosunek Gombrowicza do Polaków to można by rzec, że chciał wychować na swoją modłę konsekwentnie i bezlitośnie stosując ironię w stosunku do tradycji i narodowej formy. Wypisz wymaluj ten sam cel miał obiekt jego intelektualnych zaczepki - Henryk Sienkiewicz. Tak czy inaczej, ethos rycerski pomógł przetrwać najgorsze czasy polskiej historii. Ethos jako dziejowa konieczność...

Słowiński mocarz Ursus z powieści „*Quo vadis*” wskrzeszony został w nazwie podwarszawskiej miejscowości produkującej traktory. Jurand ze Spychowa z „*Krzyżaków*” odżywał w pseudonimach partyzantów. „*Kmicice*” byli często mścicielami z Powstania Warszawskiego. Sławna 5 Wileńska Brygada AK zwana „*Brygadą Śmierci*”, dowodzona przez majora Zygmunta Szendzielarza „*Łupaszkę*” była prowadzona najpierw przez porucznika Murzyńskiego, pseudonim „*Kmicic*”. W oddziale tym było jeszcze trochę bohaterów „*Trylogii*”: Bohun, Podbięta...

Więc to ma być ta sienkiewiczowska zaściankowość i zacofanie? Zaryzykowałbym tezę, że gdyby w dominancie polskich dziejów znalazł się racjonalizm, przetrwanie po prostu nie byłoby możliwe. Bo nikt nie zliczy tych wszystkich „rycerzy bez skazy” z powieści Sienkiewicza, którzy w latach 1939 – 1956 pozbywali się własnych nazwisk, aby przybrać pseudonimy swoich bohaterów młodości. Ethos jako dziejowa konieczność...

Znając dosyć dobrze literaturę polską chciałem zobaczyć, jak rzeczy mają się z rodzimą kinematografią. Jej intensywny rozwój przypadł na lata po II Wojnie Światowej: wtedy właśnie wykrystalizowała się tzw. „Polska Szkoła”. Jakież było moje zaskoczenie przy pierwszych projekcjach filmów Wajdy! Oto w dobie socrealistycznych eksperymentów, pomimo cenzury i niesprzyjającego anturażu politycznego powstawały

filmy przesiąknięte ethosową schedą. Do tego stopnia, że w pamiętnej scenie „Popiołu i diamentu” Maciek Chmielnicki zabija Szczukę patrząc mu prosto w oczy - po rycersku. W książce natomiast strzela w plecy...

Kinematografia polska, co postaram się udowodnić, jest, podobnie jak polska literatura, jednym z archipelagów ethosu rycerskiego. Polska kultura, w ogólności, nadal utrzymuje swoją dydaktyczną funkcję wobec społeczeństwa.

Film jest największym widowiskiem współczesnego świata; ani dawne walki gladiatorów, ani mistrzostwa w piłce nożnej nie zgromadziły nigdy tak wielkiej publiczności. Wielkiej, a także różnorodnej. Edgar Morin nazwał kino „esperantem” - bo jego język jest zrozumiały dla każdego: zarówno dla analfabety, jak i inteligentna. Kino przekracza granice: niezwykłą popularnością cieszą się w Polsce obrazy Wong Kar-Waia, twórcy z Hong-Kongu. Trudne w odbiorze kino Andrzeja Żuławskiego przeżywa swój renesans w Stanach Zjednoczonych.

Filmy Wajdy uznano za kanon światowej kinematografii. Dziwi więc fakt tak nikłego zainteresowania kinem polskiej socjologii. Są rzecz jasna wyjątki – przede wszystkim niezwykle inspirujące badania nad kinem profesorów Kazimierza Żygulskiego i Wiesława Godzica (Żygulski 1966, 1973, Godzic 1983, 1991).

Jak zwykle w przypadku empirycznej analizy dzieła kultury, kluczowy jest dobór przypadków. Zdecydowałem się na przyjęcie kryterium dość prostego: wybrałem dzieła, które powszechnie¹ uznano za fundamentalne dla rodzimej kinematografii.

Andrzej Wajda jest *par excellence* twórcą narodowym. Przeniósł on na ekran niemal cały kanon literatury romantycznej.

Andrzej Munk z kolei reprezentował nurt *à rebours* wobec ethosu rycerskiego – choć, jak się okaże, tylko pozornie, bo w istocie rzeczy ethos wzmacniał.

Jerzy Skolimowski zaś, najmłodszy spośród nich, nie potrafił się od ethosu oderwać.

Poświęcono tym twórcom najwięcej miejsca w prasie, a ich dzieła stały się inspiracją dla różnych analiz filmoznawczych. Statystyki box office’u nie były rozstrzygającym kryterium z prostego powodu: uwzględniały filmy, które uzyskały wynik powyżej 300 tys widzów.

Ale po kolei.

¹ W dalszej części pracy dokładnie opiszę, co oznacza w tym przypadku „powszechnie”.

W rozdziale pierwszym, „Kino w perspektywie socjologicznej”, przedstawię społeczną funkcję kinematografii i możliwości zastosowania różnych teorii socjologicznych do analizy kina. Chciałbym również ukazać jak kinematograf, który w zamierzeniach swoich twórców miał nauce pomagać (badanie ruchu), przeobraził się w największe widowisko w historii.

W drugim rozdziale, „Społeczna historia kina”, opiszę, jak niektórzy twórcy kina klasycznego przedstawiali przeobrażenia społeczne XX wieku. Eisenstein chciał kinem przeobrazić „klasę w sobie” w „klasę dla siebie”. Robert Wiene pokazał na taśmie filmowej wzrost predyspozycji weimarskiego społeczeństwa do przyjmowania ideologii nazistowskiej. Orson Wells zaś pokazał „własność prywatną” jako największą zdobycz kultury amerykańskiej.

Rozdział trzeci, „Ethos rycerski. Szkic teoretyczno-historyczny”, zawiera analizę pojęcia ethosu rycerskiego. Opisuję w nim jego antyczny rodowód oraz to, jak - dzięki swojej dyfuzyjnej mocy - rozprzestrzeniał się on na inne kultury; pokazuję też, w jaki sposób się manifestował. Dużo miejsca poświęcam w nim kulturze polskiej, przywołując osławiony „paradygmat romantyczny”, który nieprzerwanie reaktywował ethos rycerski przez cały XIX i XX wiek.

W rozdziale czwartym przejdę do właściwej analizy obrazów Wajdy, Munka i Skolimowskiego. Tę część pracy podzieliłem na 5 części: ethosowa wierność, miłość, odpoczynek i śmierć oraz *ethos à rebours*. Nie zabraknie również odwołań do przejawów ethosowej walki i godności. Na koniec wyjaśnię przyjętą przeze mnie metodę badawczą.

Rozdział 1. Kino w perspektywie socjologicznej

1.1. Ucieczka do wyidealizowanego świata

Bohater powieści „Podróż do kresu nocy” Louis-Ferdinanda Céline’a tak, jak całe rzesze Europejczyków, prześląknięty egzystencjalnym bólem tworzenia i buntem wobec horroru Wielkiej Wojny, wyrusza w podróż:

„Bardzo się zmieniłem - mówi Bardamu - i coraz trudniej było mnie zadowolić; w mojej głowie zostały się jeno dwie rzeczy: wyjść z tego wszystkiego cało i wyruszyć do Ameryki” (Céline 2006: 92).

Pomysł przyszedł nagle, jak iluminacja, podczas rekonwalescencji w zakładzie dla obłąkanych żołnierzy, którym wojna odebrała duszę i pozostawiła bez marzeń.

Bohater ucieka także dlatego, że w oczach Loli, wolontariuszki amerykańskiego Czerwonego Krzyża poznanej na paryskich bulwarach, dostrzegł obietnicę lepszego jutra. Stany Zjednoczone - myśli bohater - muszą być krainą bez skazy, skoro wydały na świat tak cudowną, bezbronną i pełną optymizmu istotę. Lola nie wylądowała we Francji wiedzona przekonaniem pacyfistycznym; wojna była dla niej obowiązkiem miłości do ojczyzny i wolności. Bohater ze zdumieniem wysłuchuje pompatycznej triady amerykańskiej patriotki:

„Więcej armat! Więcej ludzi! Więcej amunicji!” (Céline 2006: 93).

Bardamu uznaje za daremne tłumaczenie Loli, w jaki sposób huk armat zagłusza wielkie idee i burzy chiński mur odgradzający człowieka od zwierzęcia.

Lola to dziwna istota. Do tej pory jakby nietknięta brutalnością świata - skąd mogła aż tyle wiedzieć o zabijaniu? O dokonujących się przeobrażeniach technologicznych, które na trwale zmieniają oblicze i naturę człowieka: o batalii przemysłowej produkującej czołgi, gaz łzawiący, karabiny maszynowe? Bardamu usłyszy od kolejnego entuzjasty wojny, psychiatry Bestombes’a:

„wojna, poprzez te wszystkie nieporównywalne z czymkolwiek środki, które stwarza, aby poddać próbie system nerwowy człowieka, objawia nam w niezwykle sposób specyfikę umysłu ludzkiego!” (Céline 2006: 103).

Geniusz Céline’a konfrontuje tutaj dwa typy bohaterów, które będą miały decydujący wpływ na kształt kultury Zachodu XX wieku: egzystencjonalnego niedowiarka z hollywoodzką popkulturą. Jest to spotkanie przypominające dialog głuchych. Nawiasem

mówiąc, „Podróż do kresu nocy” interpretować można jako ostrzeżenie przed ekspansją zarówno jednego, jak i drugiego typu w świadomości kultury Zachodu².

Bądźmy jednak ostrożni w sugerowaniu zbyt daleko idących wniosków. Przypomnijmy tylko, że egzystencjalizm był jedną z ideologicznych podwalin, które doprowadziły do rebelii studenckich w maju 1968 roku. Wydarzenia te były aktem z wielu względów niezrozumiałym. Francja lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przeżywała okres ekonomicznej prosperity. W 1968 roku 33,1% Francuzów stanowiła młodzież poniżej 21 roku życia. Szesnastolatki stanowili zaś w owym czasie populację 8 milionów, czyli 16% całego społeczeństwa. Mieliśmy wtedy do czynienia z rodzącym się społeczeństwem masowym o niespotykanym w ówczesnych czasach przyroście naturalnym (Sirinelli 2007). Kompletnie zbagatelizował je ówczesny prezydent de Gaulle nazywając manifestujących studentów zgrają *chienlit*, czyli znudzonych błaznów paryskiego karnawału z drwiną opisywanych przez Rabelais’ego. I tylko Georges Pompidou odczuwał nadchodzące czasy „kryzysu cywilizacji”...

Lola z powieści Céline’a miała w sobie coś z przyszłej *pin-upki*. Była jedną z najwcześniejszych z Baudrillardowskich *symulakr*, wieszczących logikę współczesnej kultury opierającej się na fakcie, że reprezentacja ma pierwszeństwo przed tym, co jest przez nią reprezentowane. Jest triumfem obrazu, „jako że reprezentowany obiekt w warunkach hiperrzeczywistości jest obiektem reprezentowanym w nadmiarze (obiektem wizualnej konsumpcji) do tego stopnia, że staje się obiektem całkowicie nieobecnym” (Golańska 2009: 109).

Pin-upka stopniowo zadomowiła się w początkowych fazach rozwoju kina odslaniając - by sparafrazować Toeplitza - „świat bez grzechu” (Toeplitz 1966). Jej prototyp zrodził się właśnie w czasach opisywanych przez Céline’a, po I-szej Wojnie Światowej: „Pin-up to wieszak, pisze Morin, piękna dziewczyna zawieszona na zdjęciach. Jej uroda już jest rentowna, bo publiczność się nią interesuje. Ale wieszak jest i powinien pozostać anonimowy. Jej nazwisko nigdy nie pojawi się więc pod zdjęciem. (...) *Pin-up* dysponuje tylko ciałem gwiazdy, ma piersi, biodra i okrągłości. (...) Wystarczą tylko nogi i piersi” (Morin 1972: 52).

Analizujący fenomen fabrykowania filmowych gwiazd, francuski socjolog Edgar Morin doskonale uchwycił to, co stanowiło o sile wizerunku pin-upki: czysta niewinność. „W latach 1920, później w 1931–1932 roku następuje chwalebna epoka wielkich

2 Céline w telewizyjnym wywiadzie, którego udzielił Pierre’owi Dumayet, powiedział, że jego książka posiada „subtelność suki pociągowej, która uporczywym szczekaniem ostrzega całą załogę sań o zbliżającym się niebezpieczeństwie.”

archetypów kina. Niewinna madonna lub zbuntowana dziewczica o wielkich, godnych zaufania oczach, o na wpół otwartych wargach i drwiącym uśmiechu. Później będzie to typ nordyckiego wampa, i prostytutka rodem ze śródziemnomorskiej mitologii (...) To bożyszcze cierpi i zadaje cierpienie. Zdaniem Balazsa, Garbo utożsamia „piękno cierpienia”. Ona jest istotą zagubioną w swoim śnie. Stąd jej boska tajemnica” (Morin 1972: 19).

Ale dość dygresji. Posłuchajmy dalej Bardamu.

Jest już w końcu w nowojorskim porcie i swoją drugą noc w „Nowym Świecie” bohater Celine’a postanawia spędzić w kinie:

„całe stado szło jak barany chodnikiem, (...) do krainy wieczornej rozrywki (...) Powlokłem się ku światłom, jakieś kino, potem następne, i jeszcze jedno, wzdłuż całej ulicy. Traciliśmy spore kawałki tłumu przy każdym z nich. Ja sam wybrałem to kino, gdzie na zdjęciach na zewnątrz były kobiety w zwiewnych haleczkach (...) milutkie buzie, jak narysowane, delikatne, kruche, subtelne, żaden retusz nie był potrzebny, doskonałe, ani jednej skazy, żadnej przesady, doskonałe, mówię wam, a jednocześnie stanowcze i zwarte (...) W kinie było dobrze, ciepło i miło. Olbrzymie organy, o delikatnym brzmieniu, jak w bazylice, ale takiej, która byłaby ogrzewana, organy jak uda” (Céline, 2006: 223, 224).

Bardamu przyrównuje kino do snu dla najuboższych; stworzone, aby zapłodnić umysły jak największej rzeszy ludzi światem bez skazy; daje wytchnienie umęczonym płaskością codzienności:

„marzenia unoszą się w ciemności, aby rozpaść się w migotliwym świetle. To nie jest do końca żywe, to, co się dzieje na ekranie, bo wewnątrz pozostaje spora i niewyraźna przestrzeń, miejsce w sam raz dla biednych, dla marzeń. I dla zmarłych. Trzeba się śpieszyć, aby wchłonąć tych snów jak najwięcej i przebijać się przez życie, które czeka na was na zewnątrz, po to aby wytrwać choć kilka dni w tym okrutnym świecie przedmiotów i ludzi. Wśród snów wybierać zaś trzeba te, które najbardziej rozgrzewają duszę” (Céline, 2006: 224).

Céline w tych krótkich fragmentach dotknął podwójnej istoty zjawiska kinematograficznego. Po pierwsze, jego magicznego charakteru, chęci wymykania się twardej rzeczywistości, by zadomowić się w świecie wyidealizowanym, odwołującym się do głębokiej potrzeby człowieka i społeczności, w której funkcjonuje. Potrzeby mitologii,

niezłomnych bohaterów, wiecznej młodości i miłości. Po drugie, jego masowość. Żadne widowisko, począwszy od walk gladiatorów na rzymskiej arenie, przez średniowieczne misteria i współczesne mistrzostwa świata w piłce nożnej, nie zgromadziło tak rozległej i różnorodnej publiczności. To artystyczne esperanto współczesnego świata, powiada Morin. Gagi pechowego kłozarda są zrozumiałe zarówno dla mieszkańca warszawskiej metropolii, jak i australijskiego buszmena; kino obaliło podstawową przeszkodę dotychczasowych sztuk, jaką jest rytuał przystępowania do odbioru. Kościec symboliki obrazu filmowego pochodzi bowiem z samej rzeczywistości. „Istotą i fotografii i filmu jest - zdaniem Karacauera - ciążenie ku fizycznej, materialnej, faktycznie istniejącej rzeczywistości, którą definiuje jako "przemijający świat, w którym żyjemy" (Helman 1978: 19). Dla Riccioto Canudo rzecz wydaje się być bardziej subtelna, wprowadza rozróżnienie pomiędzy „chwytaniem realności” przez kamerę, a „prawdą życia” pochodzącą od autora (Canudo 1995: 38).

W przeciwieństwie do teatru czy opery, kino jest miejscem otwartym dla każdego, bez względu na krąg kulturowy odbiorcy czy, Marksem mówiąc, przynależność klasową. Bez znajomości realiów zblazowanego mieszczaństwa norweskiego późne dramaty Ibsena są zupełnie nieczytelne, jeszcze trudniejsze w odbiorze są „Dziady” Mickiewicza poprzez historyczny kontekst, w którym się rozgrywały, zawarty w nich przekaz symboliczny - po trochu żydowski, w dużej mierze polski - słowem to wszystko, co stanowiło o oryginalności polskiego romantyzmu. Abstrahując od wymagającego pejzażu semiotycznego, kino staje się miejscem, w którym w porównaniu do teatru, czy opery, w sposób mniej brutalny narzucane są pewne reguły zachowań. Oczywistym wytłumaczeniem dla tego faktu jest to, iż model zachowań przyjęty w anonimowych i zaciemnionych salach faktycznie pozwala zapomnieć o pewnych normach zachowań³.

Niezwyczajnie krytycznie do owej masowości zjawiska kinowego odnosili się inni francuscy intelektualiści⁴. Jakże koresponduje z opisem Céline’a, wizyta Georges’a Duhamela w kinie w Chicago:

3 Trochę temu zaprzeczając warto jednak wspomnieć, że żywioł sal operowych osiemnastego i dziewiętnastego wieku zaczął lansować coraz bardziej „rozluźniony”, delikatnie mówiąc, sposób odbioru sztuki. Już w czasach największych sukcesów oper Haendla rozpowszechniał się „zwyczaj plucia i rzucania na parter różnych przedmiotów [który] sprawiał, iż najchętniej zajmowano miejsca pośrodku. Podczas jednego z występów signory de l’Epine służący pani Tofts, rywalki gwiazdy, został zabrany do aresztu, po tym jak gwizdał i rzucał w nią pomarańczami” (Steen 2009: 45).

4 Należy pamiętać, że Celine przed wojną był jeszcze głodującym lekarzem. Opisywane w „Podróży do kresu nocy” perypetie to jego własne doświadczenia. W Stanach Zjednoczonych pracował przy taśmie w fabryce młodego przemysłowca o nazwisku Ford.

„Przemysłowy luksus wyprodukowany przez maszyny bez duszy na użytek tłumu, który zdaje się dusza również opuściła. Na sali wszystko sztuczne. Życie tych cieni na ekranie – sztuczne. Przestrzeń muzyczna – sztuczna, wytwarzana przez żywiolową i mechaniczną aparaturę. Sztuczna także sama publiczność, ten usypiający tłum, który żuje gumę, któremu się odbija, który wzdycha lub wydaje z siebie jelitowy śmiech, trawiąc w ciemności resztki steków, kontemplując przy tym rozhisteryzowane obrazki, które ciekną z ekranu (...) Oświadczam więc, że naród poddany takiej antykulturze przez pięćdziesiąt lat, jest na drodze do czystej dekadencji. Oświadczam, że naród ogłupiany przez taką przemijającą przyjemność (...) straci wkrótce zdolność do podniesienia na wyższy poziom swojej myśli” (Duhamel 1930: 33).

Teraz kolej na Kessel’a. Został on zaproszony do Hollywood jako znany pisarz, który miał brać udział w pracach nad nowymi scenariuszami. Jego uwagę zwraca najpierw wyjątkowo dziwny styl pracy hollywoodzkiej maszyny:

„pisarze, kompozytorzy, reżyserzy mają się stawić w miejscu pracy o godzinie 9 i kończą jak zwykli robotnicy o godzinie 17! W takiej sytuacji troska o sztukę, poszukiwanie nowych form, szlachetny użytek poetyckich środków wyrazu (...) to wszystko jest tutaj sprawą drugorzędną. Producent kieruje się tylko dwoma wskaźnikami: jak dobrze sprzedać, albo jak dobrze kupić. Jednym słowem takie drobiazgi jak pomysły, talenty, kolor, rytm, czy nawet sama istota ludzka to wszystko to są w Hollywood tylko towary (...) Nawet sławne gwiazdy, o które tutaj człowiek nieustannie się ociera, wydają się być całkiem zwyczajne: o, ta jest zezowata, a ta z kolei wygląda jak opiekunka do dzieci, trzecia ma pomarszczoną twarz i oczy całkowicie pozbawione wyrazu. Jeszcze inna kłapie jakieś wulgarności” (Kessel 1937: 46).

Można w tym miejscu postawić sobie pytanie: jak w tak podłym środowisku mógł zrodzić się tak wielki sukces? I odpowiedź Kessel’a jest prosta: naród amerykański się zanudza. „A żeby zabić tę nudę, trzeba dokonywać egzorcyzmów. Był nim najpierw alkohol. Później pojawiły się narkotyki. A po nich jeszcze coś mocniejszego, jeszcze bardziej skutecznego: film” (Kessel 1937: 47).

Powyższe, niezwykle ostre diagnozy zjawiska kinematograficzne przypominają główny zarzut, jaki formułowała Szkoła Frankfurcka (Szahaj 2008) pod adresem kina jako instrumentu manipulacji i ujarzmiania społeczeństwa przez system kapitalistyczny,

któremu sprzedaje się po promocyjnej cenie sen, w którym świat realny miesza się z marzeniami.

Masowość znalazła swój wyraz w inspiracjach samych twórców kina. Z jednej strony można przywołać obraz Giuseppe Tornatore „Cinema Paradiso” (1988) ukazujący włoski żywioł sal kinowych w latach tuż po wojnie, gdy kino stało się główną atrakcją południowych miasteczek półwyspu apenińskiego. W rolę cenzora scen miłosnych wciela się ksiądz, który zaopatrzony w dzwonek, sygnalizuje na prywatnych projekcjach, miejsca na celuloidowej taśmie, które należy wyciąć. Z drugiej zaś strony, nie sposób nie przypomnieć filmu Jana Jakuba Kolskiego „Historię kina w Popielawach” (1998) przedstawiającego integrujący wymiar kina objazdowego na polskiej prowincji, z początku ubiegłego stulecia. Warto przytoczyć w tym miejscu zachwyt sekretarza gminy Grębków powiatu węgrowskiego zapisany do tzw. „księgi uwag kina objazdowego” na wieść, że powstaje polska kinematografia: „Po raz pierwszy od siedmiu lat (zapis pochodzi z 1946 roku - przyp. MD) przyjechało wreszcie do nas POLSKIE KINO. Dosłownie szła radość ogarnął mieszkańców Grębkowa i okolicznych wsi (...) Dopiero gdy okazało się, że samochód Filmu Polskiego przyjechał z filmem produkcji sowieckiej, „Świniarka i pastuch” i żadnym innymi, entuzjazm zupełnie ochłodził, gdyż okazało się, że wymieniony film grały osiem miesięcy temu czołówki filmowe Czerwonej Armii i ten film jest dobrze znany, natomiast nieznane są wcale filmy polskie, ani teraz ani z okresu przedwojennego (...) Kierownik i cały personel Kina Objazdowego jak i obecny Kierownik Powiatowego Urzędu Informacji i Propagandy z Węgrowa wraz z dwoma pracownikami obecni w Grębkowie musieli wysłuchać wiele cierpkich uwag i wymysłów awanturującej się publiczności szczególnie starszej, że nie przywieźli polskich filmów (...) Dopiero przemówienie kierownika Ob. Cieplińskiego zapewniające, że będzie w Grębkowie wyświetlany film polski nieco uspokoiło publiczność.”⁵

Podczas projekcji radzieckiego filmu *Przysięga* (1946) gloryfikującego Stalina dochodzi do dantejskich scen. Donosi o tym Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu: „[film] nie spotyka się (...) z życzliwym przyjęciem publiczności. W czasie seansów daje się słyszeć sykanie i śmiechy lub ironiczne uwagi. Między innymi w momencie, gdy Barbara Iliniczna pyta generała Stalina, czy należy spodziewać się wojny, a interpelowany po namyśle odpowiada, że wojna prawdopodobnie będzie, ktoś na sali krzyknął *Dzięki Bogu!* - co nader uradowało widownię (...) Najłagodniejszą krytyką, z którą

⁵ Archiwum Akt Nowych, zesp. MliP, t. 867, k.3

spotkaliśmy się było stwierdzenie, że film ten w żadnym wypadku nie nadaje się do innych krajów poza Związkiem Radzieckim.”⁶

Pierwsze projekcje kina niemego, niemymi wcale nie były. Na widowni panował o wiele większy hałas niż dzisiaj: „widownia przypominała ludowe audytorium bud jarmarcznych, w których oglądający widowisko podpowiadali Pietruszce, gdzie się schował posterunkowy. Na widowni głośno się kłócono i obrzucano wyzwiskami. Osoby umiejące czytać odczytywały na głos napisy ekranowe. Voldemars Puce, jeden z najstarszych reżyserów łotewskich, wspominał, że w przedwojennych kinach Rygi istniał swoisty obyczaj: kiedy na ekranie bohater całował bohaterkę, w ostatnich rzędach rozlegało się cmokanie i jeżeli którejkolwiek parze na widowni udało się osiągnąć *synchron* z ekranem, zostawała ona nagradzana oklaskami” (Civjan 1995: 9).

Nie dziwota, że André Malraux po pełnych subtelności analizach nowej estetyki proponowanej przez kino nagle przerywa swoje rozważania, aby skonstatować lapidarnie (*in brevitate labor* - trud jest w zwięzłości):

„Poza tym film jest przemysłem” (Malraux 2003: 77).

„W epoce Joyce’a i Virginii Woolf, Malevitch’a, czy Schonberg’a, sztuka filmowa wydaje się przychodzić specjalnie po to, aby przeciwstawić się prostej teologii nowoczesnej sztuki. Ekspozuje za to swoją estetyczną autonomię, choć podporządkowuje ją regułom przemysłu i masowej przyjemności. Sztuka doby estetycznej obala więc pewne granice i czyni z siebie rzecz uniwersalną. To sprawia, że w innych dziedzinach sztuki także następuje ewolucja. Powieść staje się felietonem, poezja przemawia rytmem tłumy, a malarstwo wchodzi do barów i restauracji” (Rancière 2001 : 17).

„To na użytek szerokiego kręgu publiczności w momencie, gdy burżuazja rozpoczęła swój romans z ludem - pisze Ethis - bracia Lafitte stworzyli Film Art i wymyślili, w 1908 roku tę całą otoczkę, która towarzyszyć będzie projekcji filmu: a więc informację, promocję, ogłoszenia, reportaże z planu filmowego, krytykę filmową” (Ethis 2007: 9).

Udomowienie albo oswojenie, a także dyscyplinowanie publiczności tworzy w latach 1920-1960 epokę, którą śmiało można nazwać złotym wiekiem kina. Film w swojej treści staje się dziełem coraz bardziej gęstym. A pod względem czasowym, coraz bardziej wydłużonym. To wymaga budowania dla przyjemności publiczności kinowych pałaców.

⁶ Archiwum Akt Nowych, o. VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-8, k. 203.

Historyk Elie Faure stwierdza więc w 1953 roku, że „kino zaczyna prezentować pod względem społecznym to samo, co architektura chrześcijańska wieków średnich w ramach hasła jedności w różnorodności” (Faure 1953: 70).

1. 2. Kino w perspektywie antropologicznej oraz kino jako *Esperanto* współczesnego świata

Jeden z tuzów analitycznej rozbiórki obrazów filmowych pod kątem socjologicznym, wcześniej już cytowany Edgar Morin, interesował się przede wszystkim tym pierwszym obszarem, czyli możliwościami, by tak rzec, fantasmagorycznymi kina.

Dla Morina świat kinematografii posiada podwójną naturę, funkcjonuje na skrzyżowaniu rzeczywistości i wyobraźni. Jako pierwszy spośród wszystkich teoretyków wprowadził do teorii kina metodę antropologii. Według niego „przedmiotem badań filmologów powinna być relacja film-widz, a nie, jak dotychczas, film-rzeczywistość”. (Demby 2007: 145). Dla Morina pierwotnie „kulturogenna jest sfera wyobraźni” (Książek-Konicka 1980: 43). U filogennych źródeł intelektualnego pojmowania znajduje się emocjonalna reakcja na stworzoną przez wyobraźnię sytuację rozdarcia między realnym światem na zewnątrz, a światem wewnątrz nas. Morinowska teoria kina upodobała sobie koncepcję projekcji-identyfikacji. Można ten fenomen w niezwykle uwypuklony sposób zaobserwować u dzieci. Czyż dziecko nie widzi tak naprawdę nie Johna Wayne’a, lecz siebie samego sunącego na koniu za przestępcą nękającym całe miasta? Owe emocjonalne zaangażowanie widza Morin nazywa „projekcją”. Natomiast za identyfikację uważa wchłanianie świata filmowego w siebie, czego najlepszą egzemplifikacją jest przemożny wpływ Disney’owskiej adaptacji „Piotrusia Pana” (1953) na najmłodszych.

„Projekcja ma trzy fazy:

1. **automorfizm**, który polega na przypisywaniu osądzanej osobie naszych własnych cech oraz intencji;
2. **antropomorfizm**, który polega na przypisywaniu właściwości i intencji ludzkich przedmiotom oraz istotom żywym;
3. **rozdwojenie**, które polega na tym, iż rzutujemy własny byt w obszar halucynacyjny, objawiając się sobie w postaci zjawy” (Demby 2007: 147).

Morin pisał: „Kino odbija rzeczywistość, ale się do tego nie ogranicza; kino pozwala nam wejść w świat snów” (Morin 1975: 20). Cytowany przez Morina doktor Lebovici zauważa, że w czasie seansów psychoanalitycznych jego pacjenci mylą się i zamiast „sen” mówią „film”.

Dalej: „Kino uniosło się ponad rzeczywistość” (Morin 1975: 21).

I jeszcze: „Kinematograf został pomyślany jako urządzenie do studiowania ruchu” (Morin 1975: 16).

Dziś kino stało się największym spektaklem współczesnego świata. „Po raz pierwszym w dziejach świata twórca ma okazję zwracania się do 60-cio milionowej publiczności (...) Publiczność tę tworzą królowie, sprzątaczkі, urzędnicy... (...) Rozwój tej publiczności zależy od pokarmu, jakiego jej dostarczamy” - mówił na Festiwalu w Edynburgu w 1953 r. Orson Wells (Wells 1954 : 49).

Aparat do zdjęć filmowych wydawał się być przeznaczonym do kalkowania rzeczywistości, a stał się „urządzeniem do produkcji snów” (Morin 1972: 8). Wiele z tego, co wysnuł w latach pięćdziesiątych Morin było znane już wcześniej. O kinie jako o fabryce snów mówiono już w początkowych fazach rozwoju medium. Przed wojną Jean Epstein pisał: „kinematograf przedstawia naszym oczom i uszom postacie, które uważaliśmy za niewidzialne i niesłyszalne” (Epstein 1955: 12).

Język kinematografii, jak niegdyś łacina na obszarze zachodniego świata, stał się idiomem uniwersalnym. Co więcej, przerósł swojego antenata, bo począł przemawiać nie tylko do warstw uprzywilejowanych, ale także do rzeszy ludzi niepiśmiennych. Sala kinowa stała się w XX i XXI wieku swoistego rodzaju *biblia pauperum*. Tyle, że przemawia do nas obrazem i dźwiękiem. Dzięki stosowanym dzisiaj technikom przekaz filmowy jest jeszcze pełniejszy i dąży do języka totalnego, w którym uczestniczyć będą oprócz ucha i oka, także nos, a może nawet w przyszłości dotyk.

Morin pisze o dwóch wynalazkach, które oderwały człowieka od ziemi. Jedna wystrzeliła go fizycznie nad chmury - samolot, druga w mitologiczny świat jego praojców i pozwoliła mu poruszyć byki z jaskini Lascaux - kino. „Odchodzący XIX wiek pozostawił w spadku dwie nowe maszyny. Obie urodziły się prawie jednego dnia, niemal w tym samym miejscu, potem jednocześnie ruszyły na podbój świata, zdobywając jeden kontynent za drugim. Z wolna z rąk wynalazców przechodzą w ręce przemysłowców; przekraczają *barierę dźwięku...*” - pisze we wstępie do „Kina i wyobraźni” Edgar Morin (1975: 17).

„Obraz kina towarzyszy nam w życiu od najwcześniejszych lat i to w sposób niezwykle intymny (...) kino zajmuje w naszej codzienności miejsce nieporównywalne w historii mass mediów... Od Myszki Miki rysowanej na murach szkoły w palestyńskich

obozach w Południowym Libanie do wizerunku Królowny Śnieżki wyhaftowanego na ubrankach młodych elegantów w szykownych dzielnicach Pekinu. Widzimy je także w Bombaju, gdy zdobią stanowiska robotników przy taśmach produkcyjnych, albo na rosyjskich statkach – przetwórniciach, które kołyszą się na falach Pacyfiku” (Ethis 2007: 5).

1.3. Kino snem dla ubogich

Sale kinowe stały się masowymi miejscami przeżywania współczesnej kultury. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pojęcie „kultura” zaczęło robić karierę w myśli Zachodu dopiero w XVIII wieku. W oświeceniowych koncepcjach używano go w liczbie pojedynczej na określenie skupienia zainteresowań wokół idei postępu, ewolucji i edukacji. Kultura staje się conceptem wyrażającym istotę człowieka. Później pojęcie kultury zaczyna żyć własnym życiem. Do rangi kulturalnych podciągane są coraz to nowe pola działalności intelektualnej. Pojawiają się zawężające pojęcia takie jak „kultura listów”, czy „kultura sztuk”. Próbuje one definiować podgrupy tych przedmiotów ludzkiej egzystencji. W tym samym mniej więcej czasie pojawia się nowe określenie autorów obrazów, czy dzieł literackich. Określa się ich mianem artystów reprezentujących ludzki geniusz, a nie, tak jak dotychczas, rzemieślników, którzy potrafią tylko sprostać najbardziej prymitywnym zamówieniom.

Dobitnie opisał ów moment „uwolnienia” się artystów od dominacji dworskiego establishmentu Norbert Elias w swoim studium o Mozarcie. Perspektywa biograficzna, którą przyjął niemiecki myśliciel była nader socjologiczna. Mozart - uczeń, syn mistrza Leopolda, dostaje w spadku doświadczenia i rzemieślnicze umiejętności. Jak w cechu. Elias opisuje starania o niezależność statusu artysty. Zarówno od zobowiązań wobec cechu jak i od dworu.

Nawet prasa tego okresu ulega modzie. Publikacje są teraz coraz częściej dziełem jednostki, której pragnieniem jest dzielić swoje poglądy z innymi. Trzeba tu jednak od razu zaznaczyć, że owa debata wokół pojęcia kultury dotyczyła niezwykle wąskiej grupy osób. Dość powiedzieć, że aż do 1800 roku około 90 procent populacji we Francji nie znało innego pojęcia, jak kultura ziemi...

Dopiero dokonania ekonomiczne XIX wieku zmieniają świat i nadają inny sens pojęciu kultury. Cała populacja, która do tej pory nigdy nie interesowała się żadnymi wytworami kultury, uczy się najpierw czytać i pisać. Rewolucja przemysłowa eliminuje powoli głód, przyczynia się do powstania administracji państwowej, tworzy klasę

funkcjonariuszy państwowych, kasjerów, agentów, którzy potrafią i lubią czytać, a korzystając z rzadkich jeszcze chwil czasu wolnego, poświęcają się różnego rodzaju rozrywkom kulturalnym. Dzięki powolnemu, ale nieustającemu rozwojowi zdobyczy socjalnych, coraz większa liczba chłopów i robotników dysponuje tą minimalną ilością środków, aby najpierw kupić, a następnie z trudem przeczytać gazetę.

Niebywały sukces *Petit Journal*, który ukazał się w 1863 roku w niewiarygodnie niskiej cenie 5 centymów, potwierdza aspiracje nowej klasy tych, którzy dopiero co nauczyli się czytać. Dość powiedzieć, że pod koniec 1865 roku dziennik osiąga niewyobrażalny nakład 259.000 egzemplarzy! Oto jak tworzy się nowa kategoria przedmiotów „kultury”. Tak też, począwszy od drugiej połowie XIX wieku współlistnieją obok siebie dwa modele produkcji przedmiotów kultury, które nazwałbym odpowiednio modelem „klasycznym” i „przemysłowym”.

Nie ma przy tym żadnych powodów, aby te dwa modele sobie przeciwstawiać. Miłośnicy kultury przemysłowej najczęściej nie posiadają znajomości kultury klasycznej, natomiast koneserzy klasyki udają, że nie może istnieć coś takiego, jak kultura przemysłowa. I dopóki hierarchia społeczna utrzymuje klasę dominującą poza zasięgiem mas ludowych, a ta pierwsza nie ma żadnych powodów, aby obawiać się tych drugich. Tymczasem już w drugiej połowie XIX wieku miłośnicy kultury klasycznej zaczynają niepokoić się poziomem niektórych wytworów kultury popularnej; vide relacje Kessela i Duhamela. Utrzymują oni, że kultura przemysłowa daje ludowi, który zawsze pozostaje naiwnie ufny, złe przykłady wytworów nie tylko w dziedzinie kultury, ale także polityki i ekonomii. Tak rodzi się kulturalna wojna.

To, co wydaje się najbardziej w niej widoczne, to granica kultury klasycznej i przemysłowej. Po jednej stronie tej granicy dominuje logika rzadkości, po drugiej reprodukcji. Terytorium klasyki i kultura przemysłowa: starcia stylizowane na batalię giganta z karłem. Klasyczni eksperci podkreślają handlowy charakter przemysłu oferującego produkty kultury. Promocyjny charakter sztuki przemysłowej kładzie akcent wyłącznie na ilość, gdyż tu chodzi nie o sztukę, ale o zdolności produkcyjne i drenowanie rynku gigantyczną masą przedmiotów dla coraz większej ilości widzów, lektorów, słuchaczy. Znana jest pogarda, z jaką Horkheimer i Adorno przyjmowali widok amerykańskich sal kinowych „z publicznością i tymi jej parkosyzmami śmiechu, które mogą uchodzić za parodię rodzaju ludzkiego” (Horkheimer, Adorno 1974: 149, 150).

1.4. Zapis dynamiki społecznej na taśmie celuloidowej

Gdyby zapytać nadgorliwego fachowca, czym jest kino, odpowiedziałby używając technicznej terminologii, że to przede wszystkim „światłoczuła taśma celuloidowa szerokości 35 mm (...) przy zdjęciach uzupełniona obrazkami i zapisem graficznym dźwięku, z szybkością 24 obrazków na sekundę. To wszystko wywołane, utrwalone i zmontowane w artystyczną całość, przesunięte z szybkością przed szklami lampy projekcyjnej, objawia się na ekranie zaciemnionej sali kinowej jako widmo optyczne i akustyczne.” (Lewicki 1935: 233).

Dla Andrzeja Żuławskiego kino to zadymiona sala, w której ludzie oglądają strużkę światła padającą na białe sukno (Żuławski 2008). Redukowanie kina do parametrów technicznych byłoby jednak krzywdzące. Morin słusznie dostrzegł, jak kino wymknęło się pierwotnym zamierzeniom swych twórców i stało się spektaklem; później zaś poczęło animować i wzmacniać mitologiczne zapotrzebowania człowieka. Z czasem kino zaczęło odzwierciedlać zbiorową mentalność, by w końcu rozczłonkować się i wyrażać zmultiplikowane gusta i ambicje społeczeństwa indywidualistycznego (Jacyno 2007).

Nie da się zaprzeczyć, że kino jest jednym z cudów technologicznej rewolucji XX wieku, tworem, dla doskonalenia którego pracują kolejne nowinki naukowo-techniczne. Stanowi „medium o niezwykłym potencjale kształtowania zbiorowych wyobrażeń” (Kurz 2008: 10). Stało się mimowolnym świadkiem historii, a czasami historię stanowiło. O jego wadze wiedział dobrze Lenin, a następnie Stalin zlecając Eisensteinowi nakręcenie w dziesiątą rocznicę rewolucji *Października*. Sala kinowa była dla bolszewików wymarzoną miejscem kształtowania proletariackiej mentalności:

„kino daje wrażenie obcowania z konkretnością świata, a zarazem posiada zdolność przekazywania abstrakcyjnych idei; jest technicznie uwierzytelnionym zapisem obiektywnych danych, a równocześnie przenosi najbardziej subiektywne treści świadomości; obdarzone przemożną siłą zmysłowego oddziaływania, posiada też moc perswazyjną kształtującą umysły.” (Książek-Konicka 1980: 43).

Siłę rażenia obrazów Eisensteina niezwykle celnie opisał Wiesław Godzic: „Zamysł propagandowy, który trzeba odróżnić zarówno od koncepcji filmu politycznego, jak i propagandy apelu, powoduje, iż widz staje się biernym, pasywnym obiektem «napaści» i zmuszony jest przyjmować określony punkt widzenia. Racje drugiej strony nie istnieją, a jeśli nawet, to argumenty skomponowane w absurdalną i nielogiczną siatkę połączeń - tracą swą wagę” (Godzic 1984: 43).

1.5. Eisentein. Budowa proletariackiej mentalności

Pomysły teoretyczne i warsztatowe przyszły Eisensteinowi do głowy, gdy jeszcze pracował w teatrze nad spektaklem „Maska gazowa” Trietiatkowa. Podczas prób do jednej ze sztuk Ostrowskiego na deskach rewolucyjnego teatru Proletkult, Eisenstein został porażony twarzą małego chłopca siedzącego na widowni, z której można było wyczytać całą paletę różnych odczuć: od zdziwienia, przez entuzjazm, po zgrozę. W tej twarzy rysowała się siła *mimesis*, a od tamtej pory misją genialnego twórcy kina radzieckiego było zrozumienie *mechanizmów* jej powstawania. (Eisenstein 1978: 236-239).

„Bo *mimesis* to siła psychiczna i społeczna przez którą słowo, zachowanie i obraz stają się wartościami pokrewnymi. To także stan zdeterminowany przez sztukę (...) Należało więc tę psychiczną i społeczną siłę oderwać od *mimesis* i spróbować ją ująć w ramy samodzielnej sztuki mimetycznej, zaprogramowanej przez artystę (...) W ten sposób Eisenstein wskazuje trzecią drogę: sztukę estetyczną, sztukę, w której idea nie tłumaczy się przez zwykłą konstrukcję intrygi, identyfikacyjną troskę, strach lub politowanie, lecz która wyraża się bezpośrednio w swojej czystej formie. Kino było właśnie przykładem tej formy. Pod warunkiem jednak, że pod pojęciem kina nie rozumiano tylko samego procesu produkcji obrazów. Bo sztuka to raczej idea. Podkreśla to w swoim eseju Eisenstein mówiąc o „kinie w kraju, który nie posiada kinematografii”. Takim krajem była dla niego w tym czasie Japonia.” (Rancière 2001: 32).

Istotę kina – uważał Eisenstein – można znaleźć właściwie w każdej dziedzinie japońskiej sztuki. Wszędzie, oprócz kina. Istota kina tkwi w Haïku, malarstwie i Kabuki, a także sztukach, które wyznają zasadę *ideogramatyczną* języka japońskiego. Natomiast zasadą sztuki kinowej jest w istocie efekt języka *ideogramatycznego*. A istotą tego języka jest z kolei swoisty dualizm. Ideogram oznacza bowiem tworzenie przez połączenie dwóch obrazów. To tak jak kombinacja wody i oka, powoduje skojarzenie z łzami albo płaczem. Natomiast sztuka *ideogramatyczna* Kabuki jest sztuką montażu i przeciwieństwa. Przeciwstawia się ona całości osoby ludzkiej oraz grze poszczególnych części ludzkiego ciała i „niuansom” mimetycznego tłumaczenia uczuć. Następuje to przez zderzenie antagonistycznych ekspresji. Montaż filmowy dziedziczy niejako właśnie te możliwości. Ale ideogram jest także elementem pewnej językowej fuzji. Tak samo zresztą kino, które w swej istocie jest również sztuką fuzji. Jest sztuką, która spaja elementy wizualne i dźwiękowe w coś, co można nazwać „teatralną jednością”. Ta teatralna jedność powoduje globalną prowokację ludzkiego mózgu, dla którego sprawą doprawdy obojętną jest

odpowieź na pytanie, którym kanałem świadomości owa prowokacja przechodzi. To naturalne „przejście z teatru do kina” jest tylko w pewnym sensie czymś nowym. Wiedział o tym Eisenstein już w czasie, gdy świętował premierę swojego „Potiomkina”. „Zasady montażu proponowane przez Haïku lub Kabuki można obserwować na obrazach El Greco i na rysunkach Piranese, w tekstach Diderot i poematach Puszkina, w romansach Dickens’a i Zoli. W tym kontekście kino może być przedstawiane jako synteza sztuki materialnie realizująca utopijny cel klawesynu optycznego Pere Castel i Diderot, dramatu muzycznego Wagnera, koncertów Scriabina lub teatru zapachów Paul’a Fort’a” (Rancière 2001: 34).

Warto tu zwrócić jeszcze uwagę na sugestywną metaforę stosowaną przez Eisensteina. Choćby w „Październiku”. Podał je analizie Wiesław Godzic w pracy zatytułowanej: „Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej”. Pierwsza z metafor stosowanych przez Eisensteina to „Harfa i bałajka”. Pierwsze sekwencje filmu ukazują znudzenie proletariatu przemówieniami drobnomieszczaństwa. Nagle widzimy ściśle zbliżenie na bałajkę - burżuazja może dalej grać, lecz nie nabierze już więcej mas pracujących. Druga to „Bogowie”. „Zdobyty Pałac Zimowy jest przedstawiony synekdochicznie poprzez serię ujęć w bliskich planach. Ukazano meble, komnaty, naczynia, ozdoby. W scenę penetracji przedmiotów wcięto sekwencje ujęć przedstawiających kolejno: barokową rzeźbę Chrystusa, wielorękie bóstwo hinduskie, japońskie wizerunki” (Godzic 1984: 46). Te sekwencje przedstawiają abstrakcyjne pojęcie boga. Trzecia to „Schody”, w której w sposób karykaturalny przedstawia się wejście Kiereńskiego po schodach. Przedłużenie tej sceny stosując odpowiednią technikę montażową ośmiesza postać nadając długim krokiem dużą dozę patosu. Czwarta to „Most”. Sekwencja przedstawia podnoszenie mostu i ostateczne zamknięcie pałacu na sprawy proletariatu. Obrazom towarzyszą montażowe „wtrącenia”: biały koń oraz długie włosy martwej dziewczyny.

W języku kinematograficznym obraz świata utrwalany przez maszynę jest pozbawiony ciężaru mimetycznej funkcji stając się zaledwie *morphem* kombinacji idei. Ale ów abstrakcyjny *morphem* jest także *stimulus sensoriel* (Rancière 2001: 34) odpowiadającym życzeniu wyrażanemu przez Artaud: dotrzeć bezpośrednio do systemu nerwowego bez konieczności przejścia przez mediację intrygi prowadzonej przez osoby wyrażające jakieś uczucia. Kino nie jest językiem światła, o którym wspominał Canudo. Ono jest bardziej skromną sztuką, która zapewnia nieustanną dekompozycję i rekonstrukcję nie-mimetyczną elementów efektu mimetycznego. Prowadzi ona do

wspólnych zamiarów w dziedzinie komunikacji idei i ekstatycznego rozpętania sensorialnych emocji.

Model tragedii Nietzschego, który szczególnie w Rosji podtrzymywał symboliczne związki poezji i teatru, jest widoczny w związku „dialektyki”, organiki i patetyzmu. W przeddzień rewolucji połączono w jedno dionizyjskie pijaństwo i niewinność z racjonalnymi kalkulacjami twórców nowej sowieckiej rzeczywistości. Dodać do tego można bio – mechanicznych atletów nowego teatru. Eisenstein zradyzalizował jeszcze bardziej potrzebę tych dziwnych powiązań zbliżając je do modelu odruchu warunkowego Pawłowa. Mówił on o potrzebie „przeorania psychiki widza za pomocą traktora, aby wyrobić w nim inną, (zapewne socjalistyczną - przyp. MD) świadomość” (za Rancièrem 2001: 35).

Program ten realizuje w sposób przykładowy w filmie bez „historii”, a zatytułowanym „Stare i nowe” (1929). Motywem przewodnim dzieła jest komunizm. Czyste środki samego montażu winny w sposób patetyczny wskazywać przesłanie: wyższość kolektywnego rolnictwa nad gospodarką indywidualną. Przeplatanie sekwencji starego (procesja w celu wyblągania upragnionego deszczu) i nowego (kołchoźnica, która za pomocą wirówki zamienia mleko na śmietanę) ma zademonstrować siłę komunistycznej idei i potęgę nowej sztuki filmowej. W sekwencjach z mleczarką następuje wielokrotne przyspieszenie planów maszyny rotacyjnej i twarzy: raz promieniejącej radością, innym razem smutnej. To nadaje nową dynamikę wydarzeniu, które przecież samo w sobie do atrakcyjnych nie należy. Chodzi bowiem o zwykły proces zagęszczania mleka. Jednak matematyczna precyzja twórcy potrzebuje jeszcze czegoś więcej. Ona domaga się dionizyjskiej orgii. Mamy więc mleczarkę, ulewę, kaskady mleka, później kaskady śmietany, burzę z piorunami.. I wtedy na ekranie pojawiają się liczby... Obrazują one w jak błyskawicznym tempie rośnie w Związku Radzieckim ilość kołchozów.

„Stare i nowe”, czy „Pancernik Potiomkin” podporządkowane są tej samej logice, która obowiązuje w strukturach *parataksycznych* języka buszmena, czy polinezyjskim rycie urodzin. Formalne operacje kinowe stanowią wspólny mianownik pomiędzy świadomymi oczekiwaniami komunistycznego dzieła i nieświadomą logiką, która rządzi najbardziej głębokimi pokładami myśli i praktyk ludów prymitywnych.

Bohaterką filmu „Stare i nowe” jest Marfa, kobieta bez mężczyzny czy kochanka, bez rodziców i bez dzieci. Jedynym pragnieniem Marfy jest komunizm. Byłoby to zrozumiałe, gdyby Marfa była czystą, „ideową dziewczicą”. Ale w komunizmie Marfy nie ma nic z ideału. Jest jedynie ciągle niezaspokojone pragnienie, które znajduje swoje apogeum w wirtualnej scenie miłosnej, w której partnerem nie jest traktorzysta, ale kierowana przez niego maszyna. Aby zmienić pasek klinowy w zepsutym traktorze potrzebny jest solidny

kawałek materiału. Traktorzysta, który już wykorzystał do tego celu kawałek własnej koszuli, ma zamiar użyć tym razem – o zgrozo - czerwonej flagi. Powstrzymuje go przed tym świętokradztwem ręka Marfy. Zawija się rozmowa, podczas której Marfa rozpina płaszcz, odkrywa spódnicę i pomaga traktorzyście oderwać z niej nieco materiału. Skulony pod maszyną traktorzysta zrywa ubranie kobiety kawałek po kawałku, a zawstydzona jak dziewczica Marfa chowa głowę w dłoniach i uśmiecha się... (Rancière 2001).

Wiosną 1950 roku zaprezentowano w Paryżu serię filmów wyprodukowanych w ZSRR. Było to wydarzenie polityczne dużej wagi. André Bazin na łamach *Esprit* przypominał, że chodzi tu o miejsce nowej sztuki w reżimie politycznym, który rodzi tak wielkie nadzieje. „Bazin jest jednak niezwykle zaskoczony nieustanną obecnością Stalina w tych filmach. Nie było jeszcze nigdy takiego przypadku w całej dotychczasowej historii kina, aby jedna osoba, aby jeden człowiek wygrał wojnę decydując o jej losach zza biurka (...) Stalin jawi się jako nadczłowiek, którego przeciwwagą może być tylko hollywoodzki Tarzan. Bazin złośliwie konstatuje, że taki status przywódcy sowieckiego państwa jest niezgodny z podstawowymi założeniami marksizmu - leninizmu” (Esquenazi 2004: 42).

1.6. Pierwsze, systematyczne zainteresowanie kinem przez socjologów

Nic dziwnego, że tacy prominentni socjologowie jak Lazarsfeld wykazywali zainteresowanie filmem już w latach trzydziestych XX wieku, gdy wykrystalizowały się główne sposoby narracji tego medium. Badano wówczas, czy istnieje relacja między rosnącą przestępczością a prezentowaną w filmach tego okresu brutalnością. Wyniki badań, wbrew tezie głoszonej przez Michaela Moore’a w dokumencie „Bowling for Columbine” (2002), głosiły, że nie sposób stwierdzić, iż młodzież staje się bardziej agresywna pod wpływem mass mediów. W tym sensie Lazarsfeld zgadzał się z tym, co Layne Fund Studies wskazywały już w 1934 roku. Chodziło o to, iż jest niemożliwością potwierdzenie tezy, że brutalne filmy mają bezpośredni i determinujący wpływ na przestępczość młodych. Grupy społeczne nie poddają się pasywnie wpływom treści płynących z kina czy telewizji. Grupy te są bowiem zdolne zachować swoją tożsamość, a nawet zachować całkowitą autonomię w zderzeniu z prasą, radiem i kinem (Lazarsfeld, Merton 2004)

Prawdziwy przełom nastąpił jednak w 1946, kiedy Siegfried Kracauer publikuje „Od Caligariego do Hitlera” (Kracauer 1958). Znakomity egzegeta pism Simmela, wysuwa

hipotezę, iż w niemieckich produkcjach lat dwudziestych odczuć można „psychologiczne predyspozycje” narodu do nazizmu. W tym ujęciu dzieło filmowe „stanowi symptom zbiorowego myślenia o świecie i odczuwania go: będąc tekstem grupowym może być interpretowane jako produkt historii” (Kurz 2008: 14).

Ojciec-założyciel współczesnych badań nad zależnościami między produkcjami kinematograficznymi a historią, poniekąd wierny kontynuator analiz Kracauera, Marc Ferro dostrzegł, że film może grać rolę przewodnika w momentach przełomowych dla społeczeństwa, w jego procesach dynamicznych, w jego sposobach wpisywania się w wydarzenia historyczne. Dla historyka ten kinematograficzny przewodnik może być rozumiany jako społeczne świadectwo na cztery sposoby:

- Poprzez samą zawartość – opowiadania w formie obrazowej stają się przekaznikami tego, co w społeczeństwie pozytywne;
- Poprzez swój styl – poprzez dobór środków technicznych używanych przy kręceniu, montażu, udźwiękowieniu, dzieło filmowe zdradza dokonane pewne wybory, a więc i preferencje estetyczne oczekiwane w zachowaniach społecznych;
- Poprzez sposób reakcji na samo społeczeństwo. Niektóre filmy są w stanie galwanizować widzów, choć z drugiej strony mogą również prowadzić do pewnych niepokojów;
- Wreszcie retrospektywnie można obserwować pewne historyczne wariacje interpretacyjne. Wariacje te są pewnego rodzaju substratem ideologicznym dominującym w społeczeństwie w danym momencie historycznym (Ferro 1977).

W „Fanny i Aleksander” (1982) Ingmara Bergmana, dyrektor teatru, Oscar, wygłasza taki toast:

„Moim darem jest miłość do naszego małego świata wewnątrz grubych murów tego teatru. Na zewnątrz jest wielki świat, dla którego nasz mały świat staje się czasami lustrem i pozwala go lepiej zrozumieć. Może też dajemy szansę tym, którzy tu przychodzą. Szansę by przez moment, krótką chwilę zapomnieli o tym strasznym świecie na zewnątrz.”

Zaproponowaną powyżej definicję teatru jako lustra można bez problemu zastosować do filmu. Roland Barthes zauważył, że często sztuka próbuje naśladować życie, tzn. zacierać granicę między nią samą a życiem: tak jest z powieścią, tak jest też z filmem.

Jean Pierre Esquenazi w „Godard i społeczeństwo francuskie lat sześćdziesiątych” (2004) opisuje, jak pokolenie *baby-boomersów* integrowało się społecznie na seansach jazzu. We francuskim kinie tamtego czasu zaczęto odczuwać,

choćby w „Les tricheurs” (1958) Marcela Carnego, powojenny wiatr wolności, postępującą lekkość obyczajów i, w końcu, kielkującą myśl antykonsumpcyjną, która doprowadziła do wydarzeń maja 1968 roku.

„Filmy [Godarda - MD] budowane były w formie nieregularnej intrygi, dzięki której młody burżuj spragniony udziału w bieżących (r)ewolucjach, mieszczanin ambitny, obdarzony wyobraźnią, znajduje formy i sposób, aby w społecznej kakofonii jego głos stał się słyszany. Trzeba było temu młodemu człowiekowi wiele sił i odwagi, aby w każdej chwili czuł owo tchnienie społecznego wiatru. Filmy Godard’a skomponowane są ze zdeformowanych, lecz niezwykle ekspresyjnych obrazów społeczeństwa, w którym zostały nakręcone. Zawierają one wszelkiego rodzaju ślady, blizny i osady kultury, społeczeństwa i polityki francuskiej” (Esquenazi 2004: 2).

Marcel Mauss rozwinął kategorię „faktów społecznych” stworzoną przez Durkheima do opisywania instytucji pociągających za sobą cały zespół aktorów społecznych, zdolnych wyrazić ich (aktorów) kolektywną strukturę. Nazwał takie instytucje „totalnymi faktami społecznymi”. Według egzegezy Passerona dzieła sztuki są takimi totalnymi faktami. Losy Bardamu, bohatera Céline’a, jego zapętlenie w system wojenny, a później w Stanach przy fordowskiej taśmie produkcyjnej, to swoista reprezentacja całej kultury, gdzie zgromadzone są i powiązane ze sobą znaczenia najbardziej dla grupy istotne.

Esquenazi zaobserwował, w jaki sposób logika świata społecznego staje się częścią estetyki filmów Godarda. Z drugiej zaś strony obserwacja dotyczyć powinna estetycznych prowokacji samego autora. W tym celu Jean-Pierre Esquenazi definiuje to, co nazywał „symboliczną ekonomiką filmu”. Jest ona sposobem organizacji procesu produkcyjnego, specyficznego dla danego filmu. Pozwala zaistnieć filmowi jako obiektowi w znaczeniu socjologicznym. Owa „symboliczna ekonomika filmu” sprowadza się do czterech zasadniczych punktów:

- Film jest produktem podlegającym ograniczeniom i obowiązkom. Tym obligacjom podporządkowani są aktorzy społeczni całego procesu produkcyjnego. Aktorzy podporządkowani są z kolei przestrzeni społecznej - jej możliwościom legislacyjnym, obyczajowym, tradycyjnym i normatywnym - do której należą.

„Film, tak samo jak każdy inny przedmiot produkowany w przestrzeni społecznej w sposób seryjny wymaga obecności rzemieślników lub artystów, którzy biorą udział w jego tworzeniu. Tak więc wszelkie badania należy rozpocząć od sprecyzowania wymogów, jakim podporządkowani być muszą ci aktorzy społeczni, których nazywamy producentami filmowymi. Te wymogi mają postać najwyższych nakazów lub prostych zwyczajów. Ale

trzeba je wszystkie respektować. Taki drobiazg: wiadomo, że gdy Godard kręcił *Do utraty tchu* w 1959 r. było regułą, że długość filmu mogła oscylować wokół 80 i nie mogła przekroczyć 100 minut (...) I reguła ta musiała być zachowana. (Esquenazi 2004: 4);

- Jednakże film nie podlega jedynie ograniczeniom wynikającym z zaangażowania przedstawicieli różnych grup społecznych w procesie produkcyjnym. Owi aktorzy społeczni zaangażowani w ten proces dokonują przecież wyboru, mobilizują środki, angażują do tego dzieła swe pragnienia, swe upodobania, swe spojrzenie na historię kina. O tym, które kwestie są najbardziej znaczące decyduje nie tylko reżyser, ale także jego ekipa.

„W zależności od upodobań twórców, czy ich potrzeb, mobilizują oni po prostu pewne środki, które znajdują się w ich dyspozycji i robią z nich specyficzną kombinację do realizacji specyficznego, a czasem mniej specyficznego zamysłu. Wiemy na przykład, że kręcąc *Do utraty tchu* Godard zamierzał zrobić coś w rodzaju imitacji kiepskiego amerykańskiego filmu policyjnego” (Esquenazi 2004: 5);

- Film może być odczytywany jako punkt widzenia twórcy na temat ograniczenia grupy społecznej, do której należy. I dlatego może ten fikcyjny świat, w którym funkcjonują jego bohaterowie, tłumaczyć jego pozycję w jego własnym świecie. „W tym sensie *Do utraty tchu* stanowi parafrazę maleńkiej społeczności zorganizowanej wokół *Cahiers du cinema*. (...) W przypadku *Do utraty tchu* zręczna kampania prasowa dawała publiczności do zrozumienia, że tu nie chodzi o żaden film *policyjny*, ale o dzieło *skandaliczne i skandalizujące*. I okazało się, że to był dobry wybór od czasów, gdy takie „skandale” jak *I Bóg stworzył kobietę*, czy *Kochankowie* zapełniły szczelnie kinowe sale.” (Esquenazi 2004: 5);

- I w końcu, film nie rozpocznie swojej realnej egzystencji bez publiczności, bez krytyki, która narzuci mu swoją własną interpretację. Te elementy rozpoczynają samoistną karierę dzieła filmowego, tworzą poniekąd jego własny los.

„Dopiero bowiem krytyka i widzowie nadadzą temu przedmiotowi jego publiczny wymiar. Należy więc odróżnić zamierzenie filmowe twórcy, odnoszące się do procesu produkcyjnego, od filmowej interpretacji nadawanej przez społeczność widzów w zależności od jej specyficznego oglądu (...) Każda taka interpretacja czyni z filmu jakiś wysublimowany, szczególny byt.” (Esquenazi 2004: 6).

Esquenazi uważa, że należy wsłuchiwać się uważnie w ten rozdzźwięk między oczekiwaniami twórcy a interpretacją nadawaną jego filmowi przez rozczłonkowaną publiczność.

Bez dogłębnej analizy tych wszystkich czynników niemożliwe jest, według Esquenaziego, pełne spojrzenie na fakt kinematograficzny w perspektywie socjologicznej.

Autor jednej z poważniejszych analiz reprezentacji społeczeństwa w kinie proponuje tutaj skrajnie wielopłaszczyznowe podejście metodologiczne.

Will Wright w „Six guns and Society” (1975) przedstawia sposób, w jaki western ujmuje pogłębioną konceptualizację amerykańskich przekonań społecznych. Autor czyni to używając strukturalistycznego instrumentarium. Wright dzieli rozwój westernu na trzy etapy:

- *klasyczny* (włączając tu odmianę, którą nazywa zemstę)
- *motywu przejściowego* oraz
- *profesjonalny*.

„Wright, sięgając po (...) teorii odpowiedniości (...) stwierdza, że każdy rodzaj westernu odpowiada innemu etapowi rozwoju gospodarczego USA: klasyczna fabuła westernu odnosi się do indywidualistycznej koncepcji społeczeństwa, leżącej u podstaw gospodarki rynkowej (...) fabuła zemsty to odmiana, w której znajdują odzwierciedlenie zmiany w gospodarce rynkowej (...) Fabuła profesjonalna ukazuje nową koncepcję społeczeństwa, nawiązującą do wartości i zapatrywań typowych dla planowej gospodarki korporacyjnej. Każdy typ westernu wyraża z kolei swą własną mityczną wersję spełnienia tego, co określa się jako *American Dream*” (Storey 2003: 59).

Mówiąc o pokrewieństwie rzeczywistości społecznej ze zjawiskiem kinematograficznym nie sposób nie wspomnieć bohaterów kina. Jakże słusznie Woroszyński powiedział w tym kontekście, że „miłość do gwiazd jest rodzajem więzi społecznej” (Woroszyński 1973: 218). Jak udowodnił Wright, bohater jest poniekąd przedstawicielem owego „tu i teraz”. Reprezentuje aspiracje całych grup społecznych; sposób, w jaki funkcjonuje; to, jakich dokonuje wyborów, wyznacza ściśle ramy normatywne i instytucjonalne danego kraju; i ponadto wyraża mentalność kręgu kulturowego. „Wątek bohatera zmienia się tylko w szczegółach - pisze Żygulski - (...) zmiany odzwierciedlają konkretne społeczne potrzeby każdego środowiska, które nadawało mitycznej opowieści kolejny kształt i nowe znaczenie” (Żygulski 1973: 15). Co dla Żygulskiego jest oczywiste, innego myśliciela zupełnie zaskakuje; a mianowicie, że naszą współczesną cywilizację Zachodu, na wskroś zindywidualizowaną i zracjonalizowaną, wciąż animuje zapotrzebowanie na bohaterów:

„Temat [bohaterów - przyp. MD] wydaje się o tyle fascynujący, że zmuszając nas do powiązania archaizmu i modernizmu, doprowadza do konieczności rozpatrywania fenomenu nie tylko pod kątem współczesności, ale także z punktu widzenia antropologicznego. Temat o zabarwieniu historycznym z pogranicza ekonomii politycznej kapitalizmu i cywilizacji burżuazyjnej, faktycznie odpowiada głębokim zainteresowaniom

antropologicznym dotyczącym mitu i religii. Gwiazda – bogini i gwiazda handlowa to dwie twarze tej samej rzeczywistości. Jedna odsyła nas do podstaw antropologii, druga do socjologii XX wieku” (Morin 1973: 9).

Albowiem antyczny rodowód bohatera, owych Achillesów czy Rollandów, sławi rzeczy niemożliwe, wokół których społeczność chce się gromadzić; które chce sławić; bohaterzy pomagają nam się identyfikować z pewnym korpusem wyobraźni społecznej. Maciej Stroiński, zainspirowany myślami Hegla, dostrzega w narodzie funkcję tanatogenną:

„tym czymś, co charakteryzuje narody wszystkie i każdy z osobna, jest (...) wspólnota kondycji ludzkiej, czyli narodzin, cierpienia i umierania - zwłaszcza umierania. Dzięki narodowi jednostka nie musi mierzyć się ze śmiercią samotnie.” (Stroiński 86: 2009). Przywołani Achilles i Rolland będą mieli decydujący wpływ na to, jak chcemy umierać i dla jakich celów. Dla Thomasa Carlyle’a hołd oddawany ludziom mądrym i heroicznym jest oznaką zdrowia całej społeczności.

Niemal każde pokolenie zaznało tego, co można byłoby nazwać „socjalizacją widowiskową” (Ethis 2007: 6). Gusta kinematograficzne odzwierciedlają naszą przynależność do danej grupy społecznej. Swoimi gustami kinematograficznymi manifestujemy nie tylko wrażliwość estetyczną. Istnieje także coś, co można by określić jako „bycie sobą pod względem kulturalnym”. Kino „pozwała nam manifestować część naszej społecznej osobowości. Dzieje się tak dlatego, że oglądając jakiś film, deklarujemy nasz kinematograficzny smak. Czynimy tak również przyswajając sobie język filmu, identyfikując się z jego bohaterami” (Ethis 2007: 6).

Filmy, które odnotowały popularny sukces, osiągnęły go dzięki temu, iż zdołały zgromadzić wszystkie istniejące kategorie społeczne. Wbrew wszelkim oczekiwaniom udało się im także zgromadzić największą z możliwych ilość widzów, którzy należą do tego samego pokolenia.

„Oto dlaczego porównuje się kinematografię do produkcji pamiątek. Należy tu sprecyzować: produkcji pamiątek, które są charakterystyczne dla tego samego pokolenia. Mamy więc pokolenie „Wielkiego Błękitu” i pokolenie „Star Wars”, pokolenie „Titanic” i pokolenie „Star Wars II”. Pokolenia tych kinomanów prowokują dalszą dyskusję dyskretnym pytaniem: widziałeś to w telewizji, czy w kinie? Ta drobna prowokacja pozwoli bowiem dyskretnie, choć niemal natychmiast odgadnąć, czy istnieje szansa na dalszy dialog w celu dzielenia się wspólnymi emocjami” (Ethis 2007: 26).

W Polsce fankluby trylogii „Gwiezdných Wojen” istnieją w Krakowie, Rzeszowie, Warszawie, Wrocławiu, Legnicy, Częstochowie, Gorzowie, Toruniu, Skierniewicach,

Wałbrzychu i Łodzi. Istnieją też Śląskie i Wielkopolskie fankluby. Działalność fanklubów „Gwiezdných Wojen” daleko wykracza poza wspólnotę doznań estetycznych. Jak czytamy na stronie internetowej wrocławskiego fanklubu: „spotkania fanów Gwiezdných Wojen we Wrocławiu odbywają się średnio raz w miesiącu, z reguły w trzecią sobotę miesiąca. Imperiady, bo tak się je nazywa, organizowane są przez niepodległy i samowwarczy Wrocławski Fanklub Gwiezdných Wojen, który cechuje się proimperialnością o rebelianckim zabarwieniu. Obecnie spotykamy się w knajpie Globetrotter we Wrocławiu. W spotkaniach uczestniczyć może każdy, gdyż mają one charakter otwarty, nie ma też żadnego ograniczenia wiekowego. Na Imperiadach rozmawiamy o Gwiezdných Wojnach, nowościach wydawniczych i wszystkim, co związane z naszym ulubionym uniwersum, ale nie tylko. Wielką popularnością cieszą się gry w rodzaju Star Wars Miniatures, czy TCG. Fani Star Wars poza regularnymi spotkaniami zajmują się organizacją paneli o tematyce Star Wars na konwentach, przygotowują akcje związane z premierami filmów oraz biorą aktywny udział w życiu miasta uczestnicząc w różnego rodzaju imprezach. Fanklub współpracuje aktywnie z grupą Szare Miecze, specjalizującą się w walkach inspirowanych pojedynkami na miecze świetlne w Star Wars. Poza tym grupa ta zajmuje się przygotowywaniem pokazów, kręceniem fanfilmów oraz działalnością charytatywną.”⁷

7 ["http://www.gwiezdne-wojny.pl/wroclaw.php"](http://www.gwiezdne-wojny.pl/wroclaw.php), 01/05/2012

Rozdział 2. Społeczna historia kina

Społeczna historia kina miała początek pewnego zimowego wieczoru wraz z rozpoczęciem pionierskiej zabawy, która trwa do dziś, choć w drastycznie zmodyfikowanej wersji.

25 grudnia 1895 roku bracia Auguste i Louis Lumière w ciasnej sali Indyjskiej Grand Café de Paris zaprezentowali minutowy pokaz „żywych fotografii”, przedstawiający wyjście robotnic z lyońskiej fabryki. Film ten był dokumentem, a oko kinematografu uchwyciło typowo społeczne, chcąc nie chcąc, zjawisko. Społeczny charakter tego wydarzenia był potrójny.

Po pierwsze, przedstawiał, jak już wspomniano, robotnice wychodzące z fabryki. Koniec dziewiętnastego wieku był bowiem, oprócz rozkwitu szybkiej telekomunikacji, także szczytowym momentem rozwoju społeczeństwa przemysłowego. Pierwsi twórcy kina rejestrowali to, co dominowało w ich otoczeniu, a w tym przypadku - codzienność kultury przemysłowej. Tak więc pierwszy film braci Lumière prezentował fabrykę, natomiast kolejny - wjazd parowozu na dworzec.

Po drugie, widzimy prawie same kobiety w długich sukienkach, sięgających aż do ziemi. Mężczyźni, nieliczni w gęstwinie czterdziestopięciosekundowej sekwencji, suną natomiast na rowerach. Mamy tutaj, z jednej strony odzieżową pruderię, a z drugiej namiastkę genderowej niesprawiedliwości.

Po trzecie, projekcja braci Lumière była zaczątkiem masowego, przemysłowego widowiska. Wówczas, „kuriozalne zjawisko” zobaczyło tylko 35 osób, jednak w niedługim czasie stało się ono szlagierem festynów i pożądaną wygraną na tomboli. Dwie dekady później wyprzedziło teatr oraz operę i do dziś jest największym widowiskiem świata.

Początkowo demonstracje „żywych fotografii” miały charakter anegdotyczny. Pokazywano głównie scenki miejskie, codzienne życie mieszkańców dużych metropolii.

Spójrzmy na afisz z zapowiedzią pokazów kinematograficznych z 1897 roku: „W Teatrze Miejskim (w Krakowie - przyp. MD) w niedzielę dnia 31 stycznia 1897 roku o godzinie 4 popołudniu demonstracja żywych fotografii zapomocą (pisownia oryginalna - przyp. MD) «Kinematografu» wynalazku pp. Augusta i Ludwika Lumière z Lyonu. Ceny miejsc niższe od popularnych. Część I:

1. Mimik z kapeluszem
2. Odpoczynek dziecka
3. Burza na morzu

4. Dyskusja polityczna
5. Defilada lansyerów
6. Zburzenie muru
7. Plac poczty
8. Palenie mierzwy
9. Kto pod kim dołki kopie
10. Defilada pułku piechoty
11. Wodospad na wystawie genewskiej
12. Uroczystość w Budapeszcie
13. Targ rybny w Marsylii

Z powyższego opisu widzimy także, że kinematograf stał się okazją do poznania odległych miejsc, jak Plac św. Marka czy Budapesztański Parlament. Na tym samym afiszu możemy dostrzec różne ceny biletów, pokazujące typową, klasową stratyfikację. Najlepsze miejsca dla uprzywilejowanych znajdowały się oczywiście w łoży parterowej, gorsze - w łożach na I i II piętrze. Były także miejsca w zbiorowych łożach, podziały na „krzesła pierwszorzędne”, „drugorzędne”. Dla najmniej zamożnych przewidziano miejsca stojące - na „galeryach”.

Klasy uprzywilejowane z rzadka chodziły do kina, a po pierwszym bumie oddały się innym, bardziej wysublimowanym zajęciom. **Kino stało się rozrywką dla pospólstwa.** Quasi-sztuką. Kinematografy objazdowe zaczęły jeździć od wsi do wsi. Także po ziemiach polskich. Na pokazach salonu Krzemińskiego w Łodzi publiczność składała się w 90% z klasy robotniczo-rzemieśniczej, a w pozostałych 10% - z publiczności teatralnej (Zajiček 2009: 12), która chodziła na seanse *in cognito*; kino było wówczas postrzegane jako rozrywka dla „chamów”.

Wyświetlano na przełomie XIX i XX wieku scenki rodzajowe, błaństki, zaczątki scen komediowych. Tak jak tę klasyczną, także braci Lumière, pt. „L'arroseur arrosé” (1895), podczas której ogrodnik podlewa grządki marchewek. Nagle za jego plecami pojawia się mały nicpoń, który, przytrzymując nogą węży ogrodniczego, odcina strumień wody. Gdy zdezorientowany ogrodnik ogląda końcówkę węży, dowcipniś podnosi stopę.

„W odróżnieniu od Edisona, pokazującego w swych pierwszych filmach sceny z music-hallu lub mecze bokserskie, Lumière, ulegając podszeptom swej genialnej fantazji, sfilmował i przedstawił publiczności w charakterze spektaklu to, co nie jest spektaklem: prozaiczne życie przychodniów załatwiających swoje sprawy (...) Zrozumiał, że ciekawość

pobudza przede wszystkim odbicie rzeczywistości. Że ludzi zadziwia przede wszystkim zobaczenie tego, co wcale nie jest zadziwiające: domów, własnych twarzy, zwykłych rzeczy, pośród których toczy się ich codzienne życie” (Morin 1975: 28).

W ten sposób dostrzeżono i zdefiniowano pojęcie „fotogenii”, czyli tego wszystkiego, co ulega magicznemu przeobrażeniu dzięki reprodukcji filmowej. „Właściwą cechą fotogenii jest rozbudzenie malowniczości w rzeczach, które wcale nie są malownicze” - pisze Morin (Morin 1975: 29).

Pionierzy kina, ich pierwsi operatorzy, dostrzegli szybko dziecięcą radość publiczności, która widzi siebie i zauważyli, jak sceny realne stają się - przy udziale publiczności, w warunkach spektaklu - nadrealne. Termin „fotogenia” można stosować także do fotografii: wszyscy doznawaliśmy wstydu (bądź miłego rozczarowania) na widok własnego zdjęcia. Tak czy inaczej, odczuwaliśmy pewien dyskomfort, spowodowany niemożnością utożsamienia się z widzianą postacią. Oto fotogenia. Jej proces może się przeobrażać w kult. Znowu pisze o tym w lirycznym passusie, znów on, Morin: „Zdjęcie ofiarowane zostaje «przywłaszczzone» i otoczone kultem. Wymiana podobizn doprowadza do magicznej, tak istotnej w miłości «wymiany osobowości»; każda z dwu osób staje się jednocześnie bóstwem i niewolnikiem swego partnera lub partnerki” (Morin 1975: 35).

Fotogenię Gilles Deleuze nazywa „przestrzenią poza kadrową” lub piątym wymiarem kina, „który tworzy Duch” (Deleuze 2008: 27).

Pierwotnie kino definiowano jako laboratoryjny instrument, służący do zdekomponowania ruchu. „Wszystkie komentarze z 1896 roku podkreślają naukową przyszłość aparatu braci Lumière, a oni sami jeszcze w dwadzieścia pięć lat później uważać będą spektakl kinowy za rzecz przypadkową” (Morin 1975: 18). Bracia Lumière widzieli sens istnienia kinematografii w technicznym udoskonaleniu i wzbogacaniu fotografii - chcieli rzeczywistość, li tylko, udokumentować, a nie wzbogacać.

2.1. Przemysł kinematograficzny w służbie *fantasy*, wojny i mody

W okresie rozkwitu „folwarcznego kina” pojawiła się postać, która zjawisko fotogenii rozwinęła i doprowadziła do swoistego paroksyzmu. Podczas gdy bracia Lumière pokazywali ezoterykę kina poprzez rzeczywistość, Méliès czarodziejskimi trikami, pierwszymi w historii efektami specjalnymi zajął się fantastyką. Dobrze wszystkim znany jest księżyc z ludzką twarzą z filmu „Le voyage dans la Lune” (1902), któremu „oko-krater” wybija pocisk, wystrzelony z ziemi przez szaloną brat z Instytutu Astronomii Niekoharentnej. Méliès był pierwszym prawdziwym reżyserem, który dał ludzkości

spektakl, umożliwiającą podróż w głąb snu. **To kolejne społeczne zjawisko: chęć ucieczki od świata rzeczywistego. Kino pozwoli całym rzeszom ludzkim uciec od rzeczywistości bez rytuału inicjacji, który warunkował poprzednie sztuki. Méliès wprowadził do kina magię.** Jednak „dla tworzenia «cudów» na ekranie nie wystarczał już aparat do zdjęć i zapas taśmy. Potrzebny był warsztat, w którym można było inscenizować widowisko, przygotowywane do realizacji filmowej. „W ten sposób narodziło się w r. 1898 w Montreuil pod Paryżem pierwsze atelier filmowe, stanowiące kombinację sceny teatralnej wyposażonej w odpowiednią technikę pracowni fotograficznej.” (Toeplitz 1955: 22). **I tak, poprzez zwiększenie środków tworzących widowisko, kino stopniowo zaczęło się przeradzać w przemysł.**

Zjawisko kinematograficzne niejako „balsamuje” czas - powiadał André Bazin. Marzył o tym polski pionier sztuki filmowej, Bolesław Matuszewski, operator na dworze cara Mikołaja I, genialny samouk i jeden z pierwszych, którzy usiłowali usystematyzować refleksję nad kinem.

W tekście „Nowe źródło historii” (1889), wydrukowanym przez „Le Figaro”, opowiada on o dobrodziejstwach „żywej fotografii” dla badań nad przeszłością. Warto przytoczyć parę refleksji Matuszewskiego. Są one dokumentem optymistycznego myślenia, cechującego pierwszych teoretyków i praktyków sztuki filmowej. Co więcej, antycypuje on nadejście ery szalonych reporterów i natrętnych *paparazzi*: „Fotograf kinematograficzny to osobnik niedyskretny, co wynika już z jego zawodu; czatując na jakąś sposobność, odgadnie on często instynktem miejsce, gdzie nastąpią fakty, które staną się przyczynami historycznymi. I trzeba będzie raczej hamować jego nadgorliwość, niż zarzucać mu nieśmiałość. Czasem wrodzona umysłowi ludzkiemu ciekawość, czasem chęć zysku, a często i jedno i drugie pobudzi jego wynalazczość i odwagę (...) Nie zastraszy go żaden ruch rewolucyjny ani wybuchłe zamieszki, a nawet łatwo go sobie wyobrazić w czasie wojny, wycelowującego swój obiektyw z tego samego szarńca, co karabiny i fotografującego jakiś fragment bitwy” (Matuszewski 1955: 55).

Jak widzimy, Matuszewski przepowiada nadejście lekkich kamer, które będą mogły dokumentować wojnę. Ich konstruktorem był inny Polak - Kazimierz Prószyński. Ręczna kamera reporterska, według jego pomysłu, zostanie napędzana przez sprężone powietrze, i użyta podczas Wielkiej Wojny, dwadzieścia lat po napisaniu tekstu Matuszewskiego.

Już w 1914 roku, dowództwo francuskie - „Wielka Kwatera Generalna” (*Grand Quartier Général*) - powołuje do życia specjalną sekcję informacyjną, będącą swoistego rodzaju pośrednikiem dla agencji informacyjnych: dostarczała ona nie tylko informacje z frontu, ale - co ważniejsze - obrazy. Powstała w ten sposób Sekcja Kinematograficzna

Armii (*Section Cinématographique de l'Armée* - S.C.A.). W przededniu drugiej wojny światowej, 29 czerwca 1939 r. powstaje także Generalny Komisariat Informacyjny (*Commissariat Général de l'Information* - C.G.I.), organ mający za zadanie organizację i koordynację informacji francuskiej propagandy.

Ponadto Matuszewskiego należy uważać za antenata filmów etnograficznych i podróżniczych. W ramach firmy „Lux-Sigismond” kazał dokumentować na taśmie filmowej zabawy i obyczaje ludowe.

Nie tylko jednak wojna leżała w centrum zainteresowania filmu. Zmiany w ubiorze pań i obyczajowości zostaną skrzętnie udokumentowane na taśmie z celulozy. „Nakrycie głowy jest nośnikiem informacji” - lapidarnie tłumaczy Rafał Marszałek w tekście o historii mentalności i obyczajów pt. „Kapelusz i chustka” (Marszałek 1988: 38). Podział, zaproponowany przez tropiciela przemian w mentalności na podstawie nakrycia głowy, jest prosty: chusta dla nizin społecznych, rozmaite kapelusze dla *śmietanki*, pragnącej brylować w sanacyjnym towarzystwie. W filmie Wiktora Biegańskiego *Wampiry Warszawy* (1925) widzimy bohaterkę w modnej sukience *crepe maroquene foxtrote*. To symbol dezynwoltury, wyzwolenia kobiet i artystycznej wolności schyłku *Belle époque*.

2.2. Kinematograf zapisał stan mentalności schyłku epoki weimarskiej

Kinematograf będzie także śledził wielkie przemiany społeczne. Siegfried Kracauer, autor cyklu artykułów demaskujących filmowy ekspresjonizm niemiecki, dochodzi do dość przewrotnych konkluzji. Jego zdaniem, w produkcjach filmowych przed 1939 r. można dostrzec narastanie tendencji nazistowskich; diaboliczne obrazy, poddaństwo, wybujały romantyzm. W wielu aspektach konkluzje Kracauera są tożsame z diagnozą, jaką postawił społeczeństwu niemieckiemu Fromm. „Ucieczka od wolności” jest opisem mentalności totalitarnej, sadomasochistycznej, a zarazem biernej wobec rosnących przejawów agresji. Niemcy, niczym dziecko, stają się bezwarunkowo poddani osobie ojca. Poddaństwo stopniowo się wyostreza, uruchamia się mechanizm konformistyczny, a zarazem rośnie strach przed samostanowieniem (Fromm 1993).

W klasycznym dziele „Od Caligariego do Hitlera” niemiecki socjolog bierze na warsztat film Weinego „Gabinet Doktora Caligariego”. Jest to misterna historia somnambulika, zinstrumentalizowanego przez szalonego Doktora. Chłopak nocami wychodzi na miasto i dokonuje zbrodni. „*Caligari* Weinego gloryfikował władzę, oskarżając jej przeciwników o obłąd. W ten sposób film rewolucyjny przekształcił się w film konformistyczny, który posługiwał się powszechnie stosowaną zasadą - normalną, ale

niebezpieczną jednostkę uważano za umysłowo chorą i posyłano do szpitala dla wariatów (...) Jeśli prawdą jest, że po wojnie większość Niemców uparcie dążyła do ucieczki od przykrego świata zewnętrznego do niedostępnego królestwa duszy, wersja Weinego była z pewnością bardziej zgodna z ich nastawieniem, aniżeli wersja oryginalna; odkładając bowiem oryginał jakby do pudła, Weine wiernie odzwierciedlił powszechną dążność do chronienia się pod skorupę” (Kracauer 2009: 66). Akapit dalej niemiecki socjolog celnie dodaje: „Film jest odbiciem podwójnego życia Niemców łącząc rzeczywistość, w której triumfuje autorytet Caligariego, z halucynacją, w której ten sam autorytet doznaje porażki. Nie mogło być lepszej konfiguracji symboli dla oddania buntu przeciwko dyktatorskim tendencjom, które niewątpliwie powstały pod przykrywką zwalczania tego buntu” (Kracauer 2009: 67).

Film odzwierciedla mentalność całego narodu, twierdzi Kracauer. Po pierwsze, nie może być dziełem jednostki - jest przemysłem, kolektywnym dziełem scenopisarza, operatora, reżysera i aktorów. Dopiero ten dobrze współpracujący kolektyw daje synergiczny efekt. Po drugie, „odwołuje się do bezimiennych mas” (Kracauer 2009 : 9). Hollywood produkował, ba!, produkuje nadal obrazy poniekąd szyte na miarę ambicji klas średnich. Odwołuje się doń nieustannie.

W przypadku kinematografii amerykańskiej, dobrze oddaje naturę produkcji okrutny Bill w końcowej scenie drugiej odsłony dyptyku Quentina Tarantino „Kill Bill” (2003): „Fascynuje mnie cała mitologia, związana z superbohaterami. Weźmy mojego ulubieńca, Supermana (...) Mitologia jest nie tylko wspaniała, jest unikatowa. Podstawowym wątkiem w mitologii superbohaterów jest istnienie superbohatera i jego alter ego. Batman to Bruce Wayne, Spiderman to Peter Parker. Ta postać budzi się rano, będąc Peterem Parkerem. Musi włożyć kostium, by się stać Spidermanem. I pod tym właśnie względem Superman jest wyjątkowy. Superman nie stał się Supermanem. On się Supermanem urodził. Kiedy Superman budzi się rano, jest Supermanem. Jego alter ego to Clark Kent. Jego strój, jego wielkie czerwone „S” pochodzi z kocyka, w którym znaleźli go Kentowie. To są jego ubrania. Strój Kenta: okulary, garnitur... to jest jego przebranie. To kostium, w który się przebiera Superman, by wtopić się w tłum. Clark Kent, to my, widziani oczami Supermana. Jakie są cechy Clarka Kenta? Jest słaby, pozbawiony pewności siebie, jest tchórzem. Clark Kent to krytyczna wizja całego gatunku ludzkiego.”⁸

O specyfice „american dream” powrócimy przy okazji omawiania filmu „Obywatel Kane”.

⁸ Wszystkie cytaty filmowe zostały przeze mnie spisane ze ścieżek dźwiękowych.

2.3. Dialektyka. Casus radziecki. Kuleszow i Eisenstein.

„Film radziecki stoi na usługach milionów ludzi pracy, którzy reprezentują kwiat naszego kraju, jego siłę i przyszłość. Bohaterami filmów radzieckich są zatem przedstawiciele ludu, robotnicy i chłopci, którzy bez krzyku i hałasu wznoszą fabryki i zakłady, kopalnie i koleje, kołchozy i sowchozy, wytwarzają wszelkie dobra” - mówił Stalin (Smirnow 1950). Jednym z pierwszych filmów, który wprowadził postać radzieckiego robotnika, był film pt. „Turbina 50.000” w reżyserii Ermlera i Jutkiewicza. Została tam ukazana walka o wykonanie planu produkcyjnego, walka o pierwszą stalinowską pięciolatkę. Zewsząd bije z niego radość, prawdziwy robotniczy entuzjazm człowieka pracy.

Bohaterem filmu jest stary robotnik Babczenko, w którym tkwią jeszcze nawyki ze świata kapitalistycznego: jest egoistyczny, samolubny i - przez to - nieszczęśliwy. Szybko uzmysławia sobie jednak beznadziejność takiego świata: sam jest tylko oddzielną wysepką, więc stopniowo ogarnia go troska o sprawę socjalizmu, o sprawę ogólną - światową. Szczęśliwość osiąga, zespalaając się z życiem zbiorowości. „Morfinizm, sadyzm, mistyka i morderstwa stały się główną tematyką (...) amerykańskiej sztuki filmowej” - oburzał się radziecki teoretyk filmu Smirnow (Smirnow 1950). W opozycji stawia filmy radzieckie - pełne optymizmu i wiary w przyszłość.

Film od początku starał się prześledzić wielkie zmiany rewolucyjne. Choćby rewolucję bolszewicką. „Kiedy w drugiej połowie lat 20., u schyłku kinematografii niemieckiej, filmy francuskie i niemieckie wyraźnie utraciły część swego nowatorskiego rozmachu, a wielu ambitnych reżyserów dało się zaprząć do posług czysto rzemieślniczych - Europę zaskoczyła potężna eksplozja kinematografii radzieckiej” (Płażewski 2005: 58). Filmy „burżuazyjne” były pod przemożnym wpływem sztuk plastycznych. Weźmy choćby ekspresjonizm niemiecki u Fritza Langa czy Roberta Wiene. W filmie radzieckim swoje piętno odcisnęła polityka, później - czynnik propagandowy. „Ze wszystkich sztuk najważniejsze jest kino” - powiedział Lenin, wyznaczając kierunek ideologiczny pierwszych twórców szkoły radzieckiej. *Bon mot* przywódcy rewolucji bolszewickiej był także myślą przewodnią wydawanego w latach pięćdziesiątych „Przeglądu filmowego”, pierwszego w Polsce poważnego czasopisma teoretycznego o X muzie.

Jednak kinematografia radziecka długo nie grała żadnej roli w zmonopolizowanym przez Hollywood filmowym rynku. „Do 1925 roku nie brał on właściwie pod uwagę dalekiego, politycznie odizolowanego kraju, w którym brakowało wszystkiego, a więc

pieniędzy, hal zdjęciowych, aparatury zdjęciowej, taśmy. Brakowało nawet ludzi, gdyż początkowo wszyscy filmowcy w kinematografii przedrewolucyjnej wyemigrowali” (Płażewski 2005: 58).

Bolszewicy niejednokrotnie przed objęciem władzy wyjaśniali, jakie jest ich stanowisko: „Film musi służyć interesom całego narodu, a nie być tubą propagandową klas posiadających, musi wychowywać masy w duchu socjalistycznym, a nie demoralizować i oglupiać widza” (Toeplitz 1955: 7, t. 2). Świt kina radzieckiego stoi w produkcyjnej, politycznej, a co ważniejsze - w ideologicznej opozycji do kina amerykańskiego. Na Zachodzie - zysk. Na Wschodzie - przeobrażenie mentalności. Na Zachodzie - rozrywka. Na Wschodzie - dydaktyka. Na Zachodzie - upadek kapitalizmu. Na Wschodzie - początek idylli Złotego Wieku. Na Zachodzie - bezprawie Wild Westu. Na Wschodzie - wieczne braterstwo człowieka pracy. Podczas gdy w amerykańskich wyobrażeniach filmowych prym wiedzie zziębnięty koń szeryfa, goniącego za przestępcami, w filmach radzieckich widzimy nowych bohaterów, przedstawicieli ludu pracującego, pozytywne i silne charaktery, ściśle związane z życiem - i zawsze z pracą społeczną. Reżyser w szponach kapitalistycznej dekadencji przedstawia gangsterów, egoistów i schizofreników, natomiast twórcy radzieccy są, jak chciał Lenin, „rzeźbiarzami idei bolszewickiej”. W filmie Franka Capry „Mister Smith jedzie do Waszyngtonu” (1939) pokazana jest zależność prasy amerykańskiej od wielkiej finansjery, natomiast „Sąd honoru” Rooma ukazuje prawdziwy humanizm radzieckich uczonych. Takie opozycje można by mnożyć w nieskończoność. „Charakterystyczne cechy filmu radzieckiego stają się szczególnie jaskrawe przy porównaniu z filmem amerykańskim, będącym najbardziej konsekwentnym odbiciem dekadencji kinematografii burżuazyjnej.” - lakonicznie stwierdzają radzieccy teoretycy Pudowkin i Smirnowa (Pudowkin, Smirnowa 1950)

Państwowa Komisja do Spraw Oświaty, powołana do życia 9 listopada 1917 r., konfiskowała taśmy, zalegające na poddaszach i w piwnicach; służyły wprawdzie do nakręcenia kronik wydarzeń, przede wszystkim frontowych. „Produkcję nowych filmów, przenikniętych komunistycznymi ideami, oddających radziecką rzeczywistość, trzeba zaczynać od kroniki” - powiedział Lenin (Lenin 1933). Jak pisał Jezuitow: „Nie w zamkniętych atelierach i nie w sztucznym świetle jupiterów narodziła się radziecka sztuka filmowa, ale w dymie i kurzu bitwy, w grzechocie karabinów maszynowych, w bohaterskiej Frunze, w niepowstrzymanym marszu kawalerii Woroszyłowa i Budiennego.” (Jezuitow 1936).

Prekursorem radzieckiego kina był Dziga Wiertow. „Życie takie, jakie jest” - oto teoretyczne założenie pierwszych obrazów radzieckich, zainspirowanych i zainicjowanych

przez grupę „Kino-oko” pod wodzą Wiertowa. Kręcił on filmy dokumentalne bez scenariusza, rejestrujące życie takie, jakie widział. Odrzucał fabułę i inscenizację aktorską, głosił natomiast wszechmoc kamery filmowej, która może chwycić rzeczywistość z różnych, zaskakujących punktów widzenia, ukradkiem - znieciska.

Dopiero Kuleszow zainicjował szkołę radziecką w filmie fabularnym. Szkoła ta, zespolona z aparatem państwowym, miała w swoich założeniach wykuwać proletariacką mentalność. Zaczął się w ten sposób znamienity eksperyment pierwszej na świecie kinematografii, uwolnionej od kurateli kapitału i obowiązku przynoszenia zysku.

Kuleszow jest autorem pomysłu, który swymi konsekwencjami miał zaważyć na całym kierunku przyjętym przez kinematografię radziecką. „Ze starego filmu wyciął kiedyś długie zbliżenie aktora Mozzuchina z maksymalnie obojętnym wyrazem twarzy i połączył go kolejno z ujęciami dymiącej zupy, umarłej kobiety w trumnie i baraszkującego dziecka. Widzowie tak zmontowanej taśmy zachwycali się grą aktora, «który z niebywałą subtelnością wyraził uczucia głodu, żalu i ojcowskiej miłości»” (Płażewski 2005: 59). W ten sposób powstał montaż kreacyjny, z logicznie ułożonymi sekwencjami kadrów. Na ekranie pojawiła się klarowna intencja przekazania idei. Widz, jak po sznurku, dzięki właściwościom *projekcji*, opisywanymi w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, przyjmuje koncepcję twórcy.

Rozwinięcie sztuki montażu musiało jednak poczekać na największego geniusza filmu radzieckiego - Sergiusza Eisensteina. „Urodzony w Rydze w zamożnej rodzinie inteligenckiej, przed rewolucją student pietrogradzkiej politechniki, w czasie wojny domowej żołnierz Armii Czerwonej, autor agitacyjnych plakatów, słuchacz akademii sztabu generalnego na wydziale języków dalekowschodnich” (Płażewski 2005: 62). Zanim zajął się kinem, pracował w teatrze. Po studiach na politechnice zapragnął zostać malarzem. Zafascynowany futuryzmem, możliwością bezpośredniego wpływania na widza, na jego losy, jego sposób postrzegania świata, zaś na końcu - na jego światopogląd,

Eisenstein jako pierwszy chciał zmieniać rzeczywistość społeczną poprzez kino. Nie sposób - rzecz jasna - ocenić, w jakiej mierze cel ten udało mu się osiągnąć. Należy jednak podkreślić, że był - obok Maksima Gorkiego i pianistki Marii Yudiny - artystą, którego Stalin niezwykle wysoko cenił. „Czerwony car” nazywał reżysera: *inżynierem dusz*.

Eisenstein eksperymentował. W jego koncepcji teatr, a później kino, miały być interaktywne. Publiczność nie mogła biernie odbierać dzieła. Chodziło o efekt, o to, aby dzieło zmieniało jej światopogląd. Dlatego m. in. wsadzał petardy pod fotelami teatru „Proletkultu” dla wzmocnienia efektu zaskoczenia. Widz miał współdziałać oraz

współtworzyć teatr. Radziecki artysta był twórcą racjonalnym, mającym wszystko pod kontrolą: matematycznie obliczał wymiar i długość określonych wstrząsów emocjonalnych.

W filmie „Strajk” (1924) *atrakcje* przybrały postać zderzania się dwóch obrazów o treści na ogół przeciwstawnej: masakra demonstracji robotniczej przeplatała się ze sceną uboju bydła w rzeźni. Tak oto powstało kino *przeciwieństw*, kino - dialektyczne. Reżyser wychodził z krańcowego założenia, że właściwie jakiegokolwiek dwa odcinki filmu, zestawione razem, rodzą trzecie pojęcie. „Przeciwstawienie służy dialektycznej jedności i zaznacza jej progresję od sytuacji początkowej do końcowej. To w tym sensie całość zostaje odzwierciedlona w każdej części, a każda część czy zwój spirali odtwarza całość. I stosuje się to nie tylko do sekwencji, ale do każdego obrazu, który także zawiera swoje cezury, swoje przeciwieństwa, swój początek i swój koniec. Każdy obraz odznacza się nie tylko jednością «komórkową», którą można między inne rozdzielić. Eisenstein twierdzi, że ruch-obraz, to komórka montażu, a nie po prostu jego element. Krótko mówiąc, montaż przeciwieństw zajmuje miejsce montażu równoległego na mocy dialektycznego prawa Jednego, które dzieli się, aby utworzyć nową, wyższą jedność” (Deleuze 2008: 43).

Ekspozycja w „Pancerniku Potiomkinie”, nie tylko swoim ekspresyjnym patosem, ale przede wszystkim siłą dialektyczną, miała „klasę w sobie” przekształcić w „klasę dla siebie” - politycznie i ideologicznie uświadomioną. Na czym owa dialektyka w „Potiomkinie” polega? Z jednej strony widzimy, jak z małą grupką zbuntowanych marynarzy solidaryzuje się cała załoga, a potem, stopniowo, wraz ze zbuntowanym pancernikiem - cała eskadra, która odmawia rozkazu strzelania do buntowników. Dwa razy, w szczytowych momentach, gdy waży się los człowieka, pada okrzyk „bracia!”. Tak powstaje nowa, dialektyczna jakość - synteza. Ciemniejszy są wyniośli, ciemniejsi cisi. Ciemniejsi zaprzeczają rzeczywistości, ciemniejsi dostrzegają w racjach żywnościowych robaki. Przeciwieństwa są niezwykle ostre: geograficzne (miasto-statek), ideowe (rewolucja-aparat ucisku). Bohaterem filmu jest masa - „rola aktora została zredukowana do przedstawienia postaci, a przywódcy rewolucji pozostali sylwetkami.” (Sadoul 1950: 7). Jakże wspaniała jest scena, ze swoim charakterystycznym patosem, gigantomanią oraz plastycznością, gdy w drugiej części „Potiomkina” defiluje przed ciałem przywódcy powstania cała społeczność Odessy. Na jego ciele położono kartkę: „zginął za kromkę chleba”. W tej scenie brało udział około dziesięciu tysięcy osób.

Jak już mówiliśmy, najwyższą syntezą filmu jest solidarność marynarzy z ludnością Odessy. „Tę dialektyczną kompozycję odnajdziemy [także - MD] w *Iwanie Groźnym* - zwłaszcza z dwiema cezurami, które korespondują z dwoma momentami zwątpienia

Iwana: raz, gdy popada on w zadumę przy trumnie żony, i drugi raz, gdy błaga mnicha; ten pierwszy wyznacza koniec pierwszego zwoju, pierwszego etapu walki z bojarami, a drugi - początek etapu drugiego, pomiędzy nimi następuje wycofanie się poza Moskwę" (Deleuze 2008: 44).

Kompozycja, to nie tylko dialektyczne zestawienie, a więc geneza i wzrost, lecz także patos - czyli rozwój. Toeplitz pisze, że „film Eisensteina nosi w sobie taki sam ładunek buntu, jak najwspanialsze pieśni rewolucji - «Marsylianka» czy «Międzynarodówka»" (Toeplitz 1955: 133, t.2). Od smutku do gniewu, od zwątpienia do pewności, od rezygnacji do buntu. Nie tylko specyficzny montaż wytwarza dużą dozę patosu, Eisenstein lubuje się w zbliżeniach. To oznacza podniesienie temperatury obrazu do kwadratu. W końcowych momentach „Pancernika Potiomkina” najpierw widzimy postać niosącą martwe dziecko, następnie wykrzywioną z bólu twarz matki, a na końcu pęknięte binokle na nosie - oraz krew.

„Patos wygrywa Eisenstein przede wszystkim przez montaż. Powiązanie obrazów w określonym rytmie i porządku wyzwala ukryty ładunek patosu. Klasycznym przykładem metody warsztatowej reżysera jest trwająca sześć minut sekwencja na schodach portowych w Odessie. W sekwencji tej stosuje Eisenstein montaż rytmiczny, polegający na łączeniu kadrów o coraz to szybszym tempie ruchu. Otrzymuje się w ten sposób nierównomierne, skokami wzrastające przyspieszenie, od chaotycznej bieganiny tłumu, rozpraszanego przez żołnierzy na schodach, do szaleńczej jazdy wózka dziecinnego, staczającego się w dół. To narastanie szybkości przecina reżyser - zdjęciami miarowo schodzących nóg żołnierzy i patetyczną postać kobiety idącej ze zwłokami dziecka w przeciwnym kierunku, w górę schodów. Zmiany kierunku ruchu, wzrastanie tempa, przechodzenie od planów ogólnych do zbliżeń - wszystko to stwarza niezapomniany, tchnący siłą i prawdą obraz masakry bezbronnego tłumu" (Toeplitz 1955: 133, t. 2).

Dlatego w „Potiomkinie” jest pełnia życia, jest on filmem, w którym urzeczywistnia się połączenie realizmu z romantyzmem (Viazzi 1950).

O roli montażu Eisenstein pisze: „Dwa jakiegokolwiek rodzaju odcinki filmu po zestawieniu nieuniknienie tworzą nowe pojęcie, nową jakość powstałą z tego zestawienia" (Eisenstein 1950: 9). Co więcej - twierdzi radziecki reżyser - zabieg ten jest aktem twórczym, mającym bezpośrednio oddziaływać na wrażliwość odbiorcy, ale także - na jego światopogląd.

2.4. *Zaginiony horyzont* Franka Capry, czyli spragnione urzeczywistnienia utopii społecznej Hollywood.

O Charlim Chaplinie:

„Triumfy Charlie’ego, choć zawsze krótkie, zawsze nietrwałe, żadnych gwarancji nie dające na przyszłość - bo oto popada już w nowe biedy - są przecież chwilą spełniania się sprawiedliwości: triumf odnosi skrzywdzony nad krzywdzącym, wydziedziczony nad posiadającym, bystry nad tępym, Dawid nad Goliatem. A że żadna widownia nie była po stronie Goliata (...) miliony widzów szalały ze szczęścia na widok przewag małego włóczęgi, który wreszcie był górą” (Guze 1983: 17).

29 października 1929 roku świat finansowy runął. Wyśrubowane sztucznie akcje okazały się fikcją. Spadek notowanych na giełdach walorów następował nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Katastrofa finansowa była powszechna. „General Electric” notowano na początku października na 396 punktów, a cztery tygodnie później - na 210. Drastyczny spadek dotyczył także takich gigantów, jak „Radio” czy firmy zbrojeniowej „Dupont”. Urzędujący wówczas prezydent USA Herbert Hoover ustami swojego ministra finansów, Andrew W. Mellon, starał się bagatelizować sytuację: „Nie widzę nic w obecnej sytuacji, co by nam zagrażało lub usprawiedliwiało pesymizm. W miesiącach zimowych może być pewien zastój w interesach lub bezrobocie, ale nie większe, niż o tej samej porze każdego roku. A wierzę, że na wiosnę nastąpi odrodzenie aktywności przemysłowej” (cyt. za Woodward 1938: 723). W lipcu tego samego roku Hoover mówi do zrozpaczonej delegacji przemysłowców: „Panowie spóźnili się dwa tygodnie, kryzys już minął”. Podobnym, entuzjastycznym tonem prezydent Stanów Zjednoczonych zwrócił się do reprezentantów „Amerykańskiego Stowarzyszenia Bankierów” (*American Bankers Association*) w październiku 1930 r.: „W ciągu ubiegłego roku przeprowadziliście system narodowego kredytu bezpiecznie przez najtrudniejszy kryzys. Pokazaliście tym samym, że system kredytowy jest zdrowy, a bankierzy umieją działać w niebezpieczeństwie” (cyt. za Woodward 1938: 718).

Tyle politycznych, *pokrzepiających* deklaracji. W lecie 1930 roku osiemnaście stanów ogłasza klęskę suszy. Na domiar złego jesienią - klęskę powodzi. Bezrobocie zaczyna niebezpiecznie wzrastać. Objęło ono wówczas 15 milionów Amerykanów. W roku 1932 r. deficyt skarbu państwa wyniósł 2 miliardy dolarów.

„Jedyną dziedziną, którą początkowo kryzys omijał, był film. W roku 1930 wpływy w kinach nie tylko nie spadły, ale wzrosły. Ilość widzów z 57 milionów tygodniowo w roku 1927, skoczyła do 155 milionów w roku 1930” (Toepliz 1959: 112, t. 3). Z pewnością było

to spowodowane w dużej mierze wprowadzeniem technicznej nowinki - dźwięku. *King Kong*, wyświetlany w roku 1932, przyniósł w ciągu czterech dni zawrotne wpływy - 90 tysięcy dolarów (Jacobs 1939: 430). Toeplitz z przekąsem komentuje, iż „w roku 1930 większym niebezpieczeństwem dla Hollywood jest mania miniaturowego golfu, aniżeli spadek akcji na Wall Street” (Toeplitz 1959: 113, t. 3).

Kryzys, wraz z prohibicją, odcisnął swoje piętno na kinematografii dosyć późno. Wcześniejsze filmy gangsterskie Józefa von Sternberga pokazywały beztróskich rzezimieszków. Zupełnie obcy takim obrazom, jak „Noce Chicago” (1927) czy „Obława” (1931), był mechanizm zbrodni, jego podłoże polityczne i społeczne. Gangster był po prostu cwany osobnikiem, a na ekranie pokazywano, jak inteligentnie potrafił wykiwać system. „Filmy te zajmowały widza rozwiązaniem łamigłówki, której na imię było - popełniona zbrodnia” (Toeplitz 1959: 114, t. 3).

Z czasem widz chciał widzieć obrazy bliższe rzeczywistości, „bohatera swoich czasów” - parafrazując tytuł dzieła Lermontowa. Filmem gangsterskim nowego stylu, bliższym „prawdy”, był „Mały Cezar” (1931). Jest to historia bezwzględного arysty, który, wyrzuty z wszelkich sentymentów, dzięki bezczelności staje się bezlitosnym liderem półświatka. Policjanci przyjmują łapówki, urzędnicy są ślepi na systemowe nieprawidłowości, prostytutki są częstymi gośćmi libacji alkoholowych: Hollywood zajął się prawdziwymi problemami swojego otoczenia. Warunki, w jakich znalazły się Stany Zjednoczone w kryzysowej erze, pomogły sztuce filmowej w emancypacji. „Podniesienie artystyczne poziomu produkcji było w większym stopniu wynikiem ekonomicznego i społecznego podłoża, na którym produkcja ta wyrosła, aniżeli zasługą poszczególnych twórców: scenarzystów, reżyserów i aktorów” - pisze Toeplitz (Toeplitz 1959: 129, t. 3).

I oto w przededniu drugiej wojny światowej wielki Capra kręci „Zaginiony Horyzont” (1937) - frontalny atak na amerykańskie „way of life”. Główną rolę otrzymał Ronald Coleman - wówczas pierwszy amant Hollywoodu. Dla anegdoty warto wspomnieć, że nie przetrwała ani jedna pełna wersja tego filmu. Władze amerykańskie ocenzurowały obraz za nazbyt pacyfistyczne treści. Kopia, którą dziś oglądamy, jest więc wybrakowana. Archiwista Robert Gitt poświęcił ponad ćwierć wieku, by zrekonstruować pierwotną wersję filmu i uzupełnił go o brakujące sceny, których szukał w filmotekach na całym świecie. Niektóre sceny zostały zastąpione zdjęciami.

Brytyjski dyplomata, Robert Conway i mała grupa innych osób leci samolotem, który rozbija się w Himalajach. Pasażerowie zostają uratowani przez tajemniczych osobników, którzy prowadzą ich przez góry do pięknej - niczym rajski eden - doliny Shangri-La. Dolina jest otoczona górami i odcięta od świata, nad którym zbierają się czarne, wojenne chmury.

Wśród pasażerów jest kręta i przestępca - Henry Barnard, brat Conwaya - George, antropolog Alexander P. 'Lovey' Lovett i ciężko chora Gloria Stone. Ta ostatnia po przyjeździe do Shangri-La szybko powraca do zdrowia. Co więcej, wszyscy, po okresie skrajnej podejrzliwości, zaczynają się zmieniać na lepsze: Barnard wymyśla wydajniejszy sposób wydobycia złota dla społeczności, Lovett objaśnia meandry plemiennych obyczajów dzieciom Shangri-La, natomiast Conway zgłębia z pomocą duchowego przewodnika „idealny system polityczny”, w którym jedynym nakazem jest „umiar”. W Shangri-La nie ma własności ani pieniędzy. Dolina, w której żyje ta społeczność, leży na złożach złota. Czas tam stoi w miejscu, główny lama ma prawie dwieście lat. Podczas przechadzki po ogrodach Conway rozmawia z mnichem:

Conway: „Jaką religię tutaj praktykujecie?”

Mnich: „Najogólniej ujmując, powiedziałbym, że wierzymy w umiar. Głosimy cnotę unikania przesady w czymkolwiek. Nawet wystrzegania się przesadnej cnoty.”

Conway: „Mądre.”

Mnich: „Zapewnia to szczęście i dobrobyt wśród mieszkańców doliny. Rządzimy z umiarkowaną surowością... I z kolei satysfakcjonuje nas umiarkowane posłuszeństwo. W wyniku czego obywatele są umiarkowanie uczciwi, umiarkowanie cnotliwi, ponadto umiarkowanie szczęśliwi.”

Conway: „A co z bezpieczeństwem i porządkiem? Żadnych żołnierzy i policjantów?”

Mnich: „Boże broń, nie!”

Conway: „Co robicie z recydywistami, przestępcami?”

Mnich: „Nie dochodzi do przestępstw. Co popycha do przestępstwa? Zazwyczaj brak czegoś. Chciwość, zazdrość. Pragnienie posiadania czegoś, co jest własnością innych. Nie popełnia się przestępstw tam, gdzie wszystkiego jest pod dostatkiem.”

Conway: „Nie dochodzi do konfliktów o kobiety?”

Mnich: „Niezwykle rzadko. Uznano by za niestosowane pragnąć kobiety, którą poślubił inny mężczyzna.”

Conway: „Założmy, że ktoś tak bardzo jej pragnie, iż nie daje za wygraną, czy uzna się to za stosowne, czy nie?”

Mnich: „W takim przypadku ze strony drugiego mężczyzny byłoby kulturalnie... pozwolić mu ją osiąść.”

Dwie sceny później swoją „amerykańską idyllę” przedstawi Barnard w demaskatorskiej - dla siebie i Ameryki – przemowie, wygłoszonej w kontrapunkcie do poglądów reprezentowanych przez mieszkańca Shangri-La:

Barnard: „To jest właśnie najśmieszniejsze. Facet, taki jak ja, zaczyna jako hydraulik. Zwykły, nieporadny hydraulik, jakich wiele. I przy odrobinie oleju w głowie tworzy gigantyczną instytucję. Zatrudnia tysiące ludzi. Staje się wielkim społecznym liderem. I wtedy następuje krach. Z dnia na dzień jest z niego największy oszust w kraju.”

Sens istnienia zmaterializowanej utopii - bez przemocy, stosunków dominacji, pieniędzy, ekstremizmów, bez wojny - przedstawi natomiast w delirycznym widzeniu umierający Lama Przełożony, fundator nieistniejącej społeczności:

„Ujrzałem wszystkie narody utwierdzające się nie w mądrości, lecz w wulgarnych dążeniach i żądzy niszczenia. Ujrzałem, jak pomnaża się ich wojenna machina do tego stopnia, że pojedynczy uzbrojony człowiek mógłby stawić czoła całej armii. Przewidziałem czasy, w których człowiek, rozsmakowany w technikach zabijania, z dziką pasją trąć będzie świat, tak że każda książka, każde arcydzieło będzie skazane na zagładę. To widzenie było tak rzeczywiste i poruszające, że podjąłem się zebrania dzieł sztuki i kultury, jakie tylko będę w stanie i ocalenia ich tutaj przed przekleństwem, do jakiego zmierza świat. Przyjrzyj się dzisiejszemu światu. Czy jest coś bardziej żalosnego? Cóż za obłąd, ślepotą, cóż za nierozumni przywódcy nim rządzą. Bezwładna masa ludzkości, chaotycznie, na oślep trąć się, zniewolona orgią żądzy i gwałtu. Nadejdzie czas, mój przyjacielu, kiedy ta orgia sama siebie pochłonie. Kiedy gwałt i pożądanie władzy zginą od własnego miecza. Uniknąłem śmierci, by przeciwstawić się tym czasom, a ty dlatego zostałeś tutaj przywieziony. Bowiem nadejdzie dzień, kiedy ludzkość zacznie rozglądać się za nowym życiem. A ja pokładam nadzieję w tym, że znajdzie je tutaj.”

Oto testament Stanów Zjednoczonych na dwa lata przed wielką tragedią, która pogryzła i odmieniła dotychczasowe oblicze świata.

2.5. No trespassing - Obywatel Kane jako opowieść o prywatności

„No trespassing” - głosi tabliczka przed wejściem do imperium innej natury, niż Shangri-La. Od *zakazu* rozpoczyna się największy film w historii kinematografii. Film tylko na pozór mało społeczny. Czy jest bowiem większe dzieło na temat megalomanii jednego człowieka? „Film ogłasza swoiste moratorium na niepohamowaną niczym zachłanność w odkrywaniu duszy człowieka, ukrytej za słowami, które kiedyś powiedział, za dziełami, które po nim zostały, za zasłonami przeznaczeń losów innych ludzi, których życie wykreował albo unicestwił.” - pisze Królikiewicz w swoich wariacjach na temat «Obywatela Kane’a»” (Królikiewicz 1993: 33).

Z drugiej strony film jest afirmacją *amerykańskiego snu*, gdzie pucybut sięga do gwiazd i ma możliwość dowodzenia milionami istnień. To apoteoza merytokracji i równocześnie przestroga przed jej niebezpiecznymi derywacjami.

„Obywatel Kane, to eliptyczna opowieść o całym życiu nagle wzbogaconego dziecka, które staje się później najpotężniejszą osobistością kontynentu; robiona tak, że narrator po narratorze, ta sztafeta, nieświadoma mety - budują fragmenty wspomnień, jak sklepienie: wreszcie zamyka się to w jakąś kulę, ale pustą, jak „wydmuszka”, wypróżniona skorupka jajka. Na powierzchni tej kuli wymalowane są - przez kolejnych narratorów, którym zmarły bogacz zmieniał całe życie - szkice portretu Kane’a. Są to te portrety sumujące się na społeczny portret, który Kane póki żył, nosił w sobie z dumą i wzdargą, bo sam go energicznie - choć się wymykał jego władzy - współtworzył. To jaźń odzwierciedlona, *wydmuszka*. W środku pusto?” (Królikiewicz 1993: 15).

Po trzecie, Kane zapowiada nadejście władzy odmiennej natury. Amerykański socjolog Orvin Klapp, badający w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku fenomen gwiazd, dostrzegł, że pod wpływem mediów dotychczasowa polityka przechodzi do lamusa. Trajektoria życiowa „symbolicznego lidera” (*symbolic leader*) (Klapp 1965). musi przejść przez wygaśnięcie tożsamości prywatnej na rzecz tożsamości publicznej, odwołującej się do symboliki prezentowanego wizerunku. W ten sposób „gwiazda” staje się zarazem bliska publiczności i „obca” samej sobie. Za pomocą mediów idzie ku sławie, korzystając z coraz bardziej wyspecjalizowanych agend, które dostosowują jej wizerunek w oparciu o aktualne trendy w kulturze.

Klapp twierdzi, iż sukces przywódczy wiedzie przez „dialogiczność”. Konstruowanie tożsamości zawsze odbywa się za pomocą konsultacji z „publicznością”. A ta nie może się obyć bez pośredników - mediów. I tu objawia się prorocza wizja Wellsa: niebezpieczeństwo rozrostu instancji pośredniczej i jej stopniowa dominacja wobec domeny politycznej. W tych warunkach legitymizacja władzy trwa nieustannie. W społeczeństwie medialnym ciągła interakcja pomiędzy rządzącym a rządzonym niweluje skuteczność polityczną. Na mocy tego mechanizmu potrzeba interakcji wymusza tworzenie coraz to nowszych conceptów, często sprzecznych, nierzadko nieprawdziwych, wymyślonych naprędce, na potrzeby „spektaklu medialnego”. Tak oto powstają osławione przez Baudrillarde’a symulakry. Więcej - „Obywatel Kane” stanowi zapowiedź post-polityki, czyli takiej, która nie musi się już odwoływać do ideologii, ponieważ w dynamicznej rzeczywistości sztywne orientacje są uznawane za anachroniczne, *ergo* - niebezpiecznie nie przystające do pędzącego świata. Cóż więc pozostaje po największym człowieku swoich czasów - po Kane’ie? „Wydaje się, że zostaje chaos rzeczy materialnych i ranga

jakiegoś nieokreślonego formatu duchowego, jaki zostawia innym w spadku. Jeżeli demokracja, to rzeczywiście świat ludzi skazanych tylko na siebie, to tutaj - w fabule filmu - mamy do czynienia z błyskawiczną wymianą energii i jakości w kosmosie ludzkim” (Królikiewicz 1993: 47).

Oto umiera Kane - potentat medialny, kandydat na prezydenta Stanów Zjednoczonych, właściciel opery, mizantrop i egocentryk. Los mu sprzyjał. Przypadkowo otrzymał w spadku podupadającą gazetę. Kane do redakcji sprowadza łóżko, osobiście nadzoruje teksty redaktorów, szuka sensacji, obnaża skorumpowanych polityków. Osiąga sukces. Szybko staje się potentatem medialnym, największe pióra kraju *kupuje*, jak gwiazdy piłkarskie. Władza nad świadomością czytelników mu nie wystarcza: Kane odczuwa głód o wiele poważniejszy. Startuje w wyborach prezydenckich i „ginie” od własnego miecza: zostaje przyłapany na romansie. „Ta *łamigłówka*, jaką jest *Obywatel Kane*, to nic innego, jak zakodowana prawda o tym, że każdy ma prawo opowiadać i osądzać nie tylko drugiego człowieka, ale nawet tego największego” (Królikiewicz 1993: 68).

„Obywatel Kane” jest wariacją na temat degeneracji owładniętej symulakrami amerykańskiej demokracji, pierwszym krokiem w stronę immanentnej fasadowości:

„Równość między ludźmi bywa osiągnięta prościej, łatwiej, szybko, kiedy sądzą, że jest Bóg. Bo różnica między Bogiem a nimi jest taka kolosalna, że w obliczu Boga wszyscy są jednakowi. Natomiast jeśli sądzi się, że nie ma Boga - to między nami zaczyna się kolosalne różnicowanie. Jeden z nas zaczyna pełnić tę funkcję, którą my dotąd oddawaliśmy Bogu, ale to nie jest wiara w Boga, to jest tylko choroba, to jest tylko deformacja podstawowej relacji. Otóż świat Ameryki, opisaney przez Orsona Wellsa w *Obywatelu Kane* to świat, w którym nie ma Suwerena Metafizycznego. Trzeba więc szukać tego, co ludzi dzieli. Władza. Moc. Sława. Pieniądze” (Królikiewicz 1993: 53).

2.6. Szkic społeczno-politycznych losów polskiej kinematografii oraz jej ramy prawne

Filmografia polska rozwijała się początkowo na terenach zaboru austriackiego z oczywistych powodów: Galicja korzystała z szerokiej autonomii administracyjnej i swobód obywatelskich. W parlamencie monarchii austro-węgierskiej urzędowali polscy posłowie a w rządzie zasiadali polscy ministrowie. W odróżnieniu od zaboru rosyjskiego, gdzie prowadzono akcję rusyfikacyjną, w Galicji używano języka polskiego w urzędach i szkołach. Należy również zaznaczyć, że Galicja stała się pierwszą częścią dawnej Polski,

na terenie której rozpoczęto wprowadzenie intensywnych reform. „Reformy terezańskie, a zwłaszcza józefińskie, ograniczające swawolę szlachecką i normalizujące - przynajmniej w pewnym zakresie - stosunki między dworem a włościąństwem, upodabniały w jakimś stopniu tę część Polski do krajów europejskich.” - pisze krakowski socjolog (Sowa 2000: 150).

W Galicji, aż do odzyskania niepodległości, działało 70 sal kinowych. We Lwowie powstała w 1912 roku spółka z ograniczoną odpowiedzialnością „Kinofilm - Pierwsze Galicyjskie Przedsiębiorstwo dla Wyrobu i Wypożyczania Filmów Kinematograficznych”. Pierwszym zadaniem spółki było tłumaczenie zagranicznych pozycji filmowych na język polski. Z czasem, „Kinofilm” rozpoczął pracę nad własnymi produkcjami. Najpierw dokumentalnymi: „Uroczystości Boże ciała we Lwowie”, „Uroczyste przyjęcie Arcyksięcia Franciszka Józefa w Kołomyi”, „Wiec chełmski we Lwowie”. Szybko rozpoczął także kręcić własne filmy fabularne. Równie prędko, bo już w 1913 roku, pojawiła się konkurencja - „Muza” działająca we Lwowie i „Leopoldia” Braci Krogulskich. **Wszystkie te ośrodki, oprócz modnych scenek bulwarowych, rozpoczęły pracę nad utrwaleniem na taśmie filmowej narodowej mitologii. „Muza” zamierzała ekranizować „Mazepę” Juliusza Słowackiego, a „Leopoldii” udało się wyprodukować pełnometrażowy „Kościuszek pod Racławicami”. W Krakowie natomiast powstał zamiysł nakręcenia wysokobudżetowego fresku historycznego o księciu Poniatowskim.**

Na terenie „Kongresówki” rzecz nie wyglądała już tak kolorowo ze względu na cenzurę i intensywną, wspomnianą już rusyfikację. Warto jednak wspomnieć, że tutaj powstała druga, po Stanach Zjednoczonych, kinematografia w języku jidysz. Wszystko to dzięki prężnej społeczności działającej przy Teatrze Żydowskim: Ester Rachel Kamińskiej, Idy Kamińskiej, Ziny Goldsztajn oraz Heleny Gotlib.

Pierwsza Wojna Światowa przyniosła gwałtowny wysyp kinematografii propagandowej. „W wojnie toczonej na ziemiach polskich trzy mocarstwa usiłowały rozgrywać «polską kartę». Traktowały okupowane tereny jako źródło rekruta, kokietowały Polaków i tolerowały podejmowanie najrozmaitszych patriotycznych przedsięwzięć. Jedynym warunkiem, było to, aby patriotyzm objawiał się zohydowaniem zaborcy po drugiej stronie frontu. «Sfinks» świetnie sobie radził ze zmiennymi losami wojny. W początkach 1915 roku wyprodukował film *Szpieg*, rozgrywający się w Łodzi pod panowaniem Prusaków, a w 1916 roku, kosztem 24 tys. rubli, obraz nie mniej sensacyjny, lecz zgoła o przeciwnej tendencji pt. *Ochrana warszawska i jej tajemnice*” (Zajiček 2009: 28, 29).

Po wojnie władze Republiki Polskiej powołały Dekretem z 5 grudnia 1918 roku urząd Ministra Kultury i Sztuki, któremu powierzono „zawiadywanie i opiekę nad sztuką,

literaturą piękną, zabytkami, muzeami sztuki, teatrami i wykształceniem estetycznym narodu”. Natomiast pierwszą „kinematograficzną konstytucją” stał się akt prawny wydany 7 lutego 1919 roku. Na jego mocy ustalono, że na publiczne wyświetlanie filmów potrzebna jest zgoda urzędów do spraw prasowych. Po drugie „zakłady widowiskowe i rozrywkowe” miały być otwierane w porozumieniu z miejscowymi państwowymi urzędami administracyjnymi. Słowem: działalność przemysłu kinematograficznego działała od tamtej pory w porozumieniu z władzami lokalnymi Rzeczypospolitej. Jednak bez bezpośredniej ingerencji w proces twórczy: kontrola odbywała się, li tylko, na poziomie fiskalnym.

„Kształt i kondycja przemysłu filmowego zależały nie tylko od szerokości horyzontów ówczesnych ustawodawców, lecz przede wszystkim od całokształtu stosunków ekonomicznych, ustrojowych i społecznych. Film, w warunkach wolnej gry sił ekonomicznych, sprawiał wrażenie kompletnego chaosu. W rzeczywistości był to system spójny i jednorodny. Spajały go reguły rynku, a sterował nim nakazowo i zakazowo oraz instrumentami fiskalnymi, jeden ośrodek decyzyjny, koordynujący praktycznie całokształt działań agend rządowych. System ten nie zapewniał imponujących osiągnięć artystycznych i nie było to jego celem, ale był skuteczny. Stwarzał warunki istnienia rodzimej twórczości filmowej i gwarantował polityczną lojalność branży.” (Zajiček 2009: 35). Na terenie II Rzeczypospolitej działało przez przeszło 20 lat około 700 kin, które na trwałe wpisały się w miejski krajobraz.

Motywy przewodnim rodzimej produkcji była problematyka narodowa. W dziesiątą rocznicę odzyskania niepodległości wytwórnia „Star-Film” rozpoczęła pracę nad ekranizacją „Pana Tadeusza”. Autorami scenariusza zostali Ferdynand Goetle i Andrzej Struga. Reżyserię powierzono Ryszardowi Ordyńskiemu. W tym samym czasie Jadwiga Smosarska i Tadeusz Wittlin pracowali nad epopeją o życiu Emilii Plater. A w 1930 roku Zorika Szymańska oraz Harry Cort zagrali w ekranizacji „Halki”.

Kończąc nasze rozważania o rozwoju X muzy w Polsce warto zwrócić uwagę na zjawisko ukonstytuowane w międzywojniu i kontynuowane przez cały okres PRL’u: **mariaż między twórcami filmowymi, a literatami.** Wspomniany już Wittlin należał do cenionych scenopisarzy Dwudziestolecia Międzywojennego. Udziałowcami Pierwszej Polskiej Spółdzielni Kinematograficzno-Artystycznej „Art-Film” zostali m.in. Władysław Reymont, Kornel Makuszyński i Mieczysław Frenkel. Ta współpraca zaowocowała takimi obrazami jak „Krzyk w nocy” (1922) i „Kizia Mizia” (1922).

2.7. Proletariusze i X muza

Nieśmiały rozkwit przemysłu kinematograficznego brutalnie przerwała wojna. Polscy filmowcy walczyli na wszystkich frontach, a ci, którzy pozostali w kraju - o przetrwanie. „Żołnierze-filmowcy - opowiada Jakubowska - nie tyle przyszli do Polski, ile przyjechali wojskowymi gazikami. Mieli rewolwery i gotowy wzór, jak ma wyglądać szkoła filmowa. Wszyscy w randze poruczników, kapitanów, majorów, pułkowników.” ([w.] Miller 1998: 17). Delegatura Rządu Londyńskiego projektowała kształt kina po wojnie. Dzieje potoczyły się inaczej - wyzwolenie przyszło ze wschodu.

Szybko zadomowiła się koncepcja upaństwowienia kinematografii. Doktryna o stalinowskim rodowodzie zakładała, jak wspomniano w poprzednich podrozdziałach, przeobrażenie mentalności proletariatusy poprzez obraz. Początkowo kinematografię pozostawiono w gestii Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, z czasem przeszła do resortu Informacji i Propagandy. Natomiast 27 września 1944 roku utworzono Wydział IV - Filmowy. „Wydziałowi podlegały sprawy dystrybucji filmów i eksploatacji kin, zagranicznego obrotu filmami, przemysłu fotochemicznego i kinotechnicznego, upowszechniania kultury filmowego” (Zajiček 2009: 80).

Kino miało się znaleźć pod kontrolą społeczną, odchodząc od niesprawiedliwej, jak ją wówczas kwalifikowano, i prywatnej gospodarki. Jerzy Bossak wspomina: „Film polski okresu międzywojennego nie żywił ambicji artystycznych, był przemysłem chałupniczym, nastawionym wyłącznie na produkcję «towarową» adresowaną do widowni, której obce było wszelkie zainteresowanie sztuką. Do kina przychodzili przede wszystkim ludzie w ogóle nie czytający książek, a jeśli czytali, to ich lektury ograniczały się do powieści bulwarowych” ([w.] Miller 1998: 14).

Polska kinematografia potrzebowała swojej kuźni: szkoły filmowej. Na nowy ośrodek kinematografii najpierw pasowano Kraków - wybrano w końcu Łódź. Decyzja miała charakter tymczasowy i pragmatyczny. Po odbudowaniu stolicy szkoła miała przenieść się do Warszawy. Stało się inaczej.

Wyższa Szkoła Filmowa powstała w 1948 roku. Wykładowców ściągnano z całej Polski: Jerzego Teodora Toeplitza (został jej pierwszym dyrektorem), Wandę Jakubowską, Jana Rybkowskiego. Każdy z nich nauczał tego, co umiał. Szkołę montowano pośpiesznie. Do Łodzi ściągały tuzy przedwojennego teatru: między innymi Axer i Schiller. Rok po powstaniu szkoły wśród studentów znaleźli się Andrzej Munk, Andrzej Wajda oraz Czesław Petelski. Przy wejściu zawisła tablica z trzema hasłami:

„Ze wszystkich rodzajów sztuk film jest dla nas najważniejszy” - Lenin.

„Film pomaga klasie robotniczej i jej partii wychowywać pracujących w duchu socjalizmu” - Stalin.

„Udostępniać masom ludowym poprzez budownictwo socjalizmu wszystkie zdobycze kultury, takie jest podstawowe zadanie naszego pokolenia” - Bierut.

W dalszych częściach tej pracy zobaczymy, w jaki sposób polscy reżyserzy uciekali od *credo* komunistycznej trójki.

W 1952 roku, na sześćdziesiąte urodziny przywódcy KC PZPR wysyłano podarunki i listy z całej Polski. Kazimierz Kutz, Tadeusz Chmielewski oraz Jan Łomnicki wymyślili wówczas film dokumentalny pt. „Listy do prezydenta”, w którym sportretowali nadawców życzeń. Wśród nich górnik, który rano wydobywał węgiel w kopalni „Anna”, a wieczorami rzeźbił figuryнки... z węgla. W swoim liście do Bieruta dołączył popiersie jubilata.

W tym samym roku szkołę odwiedził Wsiewołod Pudowkin, klasyk kina radzieckiego. Zainspirowani tymi spotkaniami, projekcjami filmów ze wschodu, zjazdem filmowców w Wiśle (1949 r.) młodzi reżyserzy poczęli kręcić socrealistyczne produkcje: Czesław Petelski „Cenę betonu” (1952), o Nowej Hucie; Ewa Petelska „Sprawę konia” (1952), o junaku SP, który wraca na wieś i za zarobione pieniądze kupuje konia, a Kazimierz Nałęcki „Historię Jacka”, opowieść o pracy brygad SP przy budowie zapory wodnej w Goczałkowicach. Kazimierz Karabasz: „Dominowała w etiudach prymitywnie pojęta propagandowa usługowość. Brakowało szacunku dla realiów, brakowało atmosfery do studiowania życia bez apriorycznych założeń” ([w.] Miller 1998: 71).

Prawdziwym przełomem było „Pokolenie” (1955) Andrzeja Wajdy. Film o tematyce pepeerowskiej, tonem zbliżony do francuskiej Nowej Fali: „Nowy był cały sposób filmowego opowiadania – niekonwencjonalny, kapryśny (...) prowadzony ze zmiennych punktów widzenia (...). Nowe było aktorstwo, zwłaszcza czołowych męskich wykonawców, daleko odbiegające od obowiązującej jeszcze do niedawna teatralności. Nowy był sposób przedstawiania bohaterów, o zmiennych, trudnych do przewidzenia reakcjach.” (Lubelski 2009: 163). Nakręcony został przez pierwsze pokolenie łódzkiej filmówki (Konrad Nęcki i Kazimierz Kutz jako asystenci Wajdy oraz Jerzy Lipman w roli operatora). W rolach głównych Tadeusz Łomnicki i Tadeusz Janczar.

Dekret „O utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego Film Polski” został wydany przez Radę Ministrów i zatwierdzony przez Prezydium Krajowej Rady Narodowej 13 listopada 1945 roku. W art. 4 czytamy, że prawodawca ustanawia państwowy monopol wytwarzania taśmy filmowej i papierów fotograficznych oraz w zakresie dystrybucji krajowej i zagranicznego obrotu filmami. Budżet przedsiębiorstwa miał być ustalany w porozumieniu z Ministerstwem Skarbu. Na mocy art. 20 i 21 znacjonalizowano obiekty kinematograficzne na terenie całego kraju. Pod dekretem widnieje podpis Bolesława Bieruta, prezesa Rady Ministrów Edwarda Osóbki-Morawskiego oraz ministrów

Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej. Intencją legislatora było zredukowanie kina do roli wychowawcy, który stwarza idealnego obywatela socjalistycznej prosperity. Jak widzieliśmy wcześniej, kino posiada niezwykle dar uciekania od intencji swoich twórców - tym razem nie będzie inaczej.

Pierwsze powojenne Zespoły Filmowe powstały w 1947 roku. M.in. ZAF, pod kierunkiem Wandy Jakubowskiej, wspólnie z Julianem Turbowiczem, w którym kierownikiem literackim został sam Jarosław Iwaszkiewicz. Dwa lata później zespoły zostały rozwiązane. Reaktywowano je 30 maja 1955 roku na mocy decyzji nr 52 prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii. Głównym jej zapisem było, iż dyrektorzy nie mieli prawa wydawania poleceń kierownikom artystycznym. To dawało dużą marżę dowolności filmowcom. Zwróćmy uwagę na skład poszczególnych zespołów:

- „Iluzjon”, kierownik: Ludwik Starski, kierownik artystyczny: Anatol Stern;
- „Kadr”, kierownik: Jerzy Kawalerowicz, kierownik artystyczny: Krzysztof Teodor Teopltiz;
- „Rytm”, kierownik: Jan Rybkowski, kierownik artystyczny: Aleksander Ścibor-Rylski;
- „Start”, kierownik: Wanda Jakubowska, kierownik artystyczny: Mirosław Żuławski, później Jerzy Putrament;
- „Studio”, kierownik: Aleksander Ford, kierownik artystyczny: Roman Bratny;
- „Syrena”, kierownik: Jerzy Zarzycki, kierownik artystyczny: Jarosław Iwaszkiewicz;
- „Po prostu”, kierownik: Antonii Bohziewicz, kierownik artystyczny: Andrzej Braun.

Mamy tutaj do czynienia z połączeniem doświadczenia technicznego z największymi talentami literackimi PRL-u. Do poszczególnych zespołów trafiły „młode wilki” polskiej kinematografii: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz („Kadr”), Jerzy Has („Syrena”), Ewa i Czesław Petelscy („Studio”). „Przystąpienie do zespołu wymagało obopólnej zgody. Kandydat musiał zadeklarować swój akces, a kierownik artystyczny wyrazić na to zgodę.” - podkreśla Zajiček (Zajiček 2009: 169). W ten sposób powstały małe oazy względnej wolności artystycznej i *de facto* rozwinęły się talenty tzw. „Polskiej Szkoły Filmowej”. Pieczę nad zespołami miał Komitet Kinematografii, który był nie tylko organem doradczym, ale sprawował ogólny nadzór i dbał o przestrzeganie partyjnej polityki programowej. Na polskie filmy chodziło wtedy średnio 4,7 mln. osób rocznie. „Zakazane piosenki” (1946) zgromadziło 12,8 mln widzów. „Skarb” (1948) - 8 mln. „Ulica graniczna” (1948) - 6 mln. Wielki debiut Wajdy „Pokolenie” jedynie 2 mln widzów, a „Kanał” - pomimo wielkiego sukcesu Festiwalu w Cannes - 4,2 mln.

Rozdział 3. Ethos rycerski. Szkic teoretyczno-historyczny

Pojęcie ethosu jest wieloaspektowe. U Marka Adamkiewicza znajdziemy cztery ujęcia ethosu, z których dwa warto w niniejszym rozdziale wyszczególnić:

- **socjologiczne**, „zgodnie z którym ethos traktowany jest jako styl życia i kultura poszczególnych populacji społeczno-zawodowych (są to zatem obyczaje, normy, wartości, wzory postępowania, traktowane jako integralne elementy składające się na ów styl życia)” (za Zakrzewskim 2004: 18).
- oraz **etyczne**, „zgodnie z którym ethos jest rozpatrywany w kontekście etyki zawodowej i z tego powodu określa styl oraz sposób życia danej grupy społecznej, a także jest związany z aprobowanym i realizowanym w praktyce pracowniczej systemem wartości oraz norm moralnych” (Zakrzewski: 18).

Czymże jest więc ethos rycerski? Jest to **zespół typowych zachowań moralnych (takich jak hołdowanie wartościom pozaracjonalnym jak wierność, godność i honor) związanych z konkretną grupą społeczną. Przez długi czas obowiązywał klasę rycerską, bowiem swój intensywny rozkwit przeżywał w czasach średniowiecza. Z czasem ethos rycerski zaczął się demokratyzować. Stopniowo herosi, działający wedle jego reguł stali się wzorem dla szerokich mas. Ethos przeszedł do literatury światowej. W Polsce był niezwykle żywotny ze względu na uwarunkowania historyczne, a także za sprawą literatury - choćby Josepha Conrada. Chcielibyśmy dowieść, że w twórczości polskiej szkoły filmowej reprezentowanej Andrzeja Wajdy, Jerzego Skolimowskiego i Andrzeja Munka - także.**

Bohaterowie kultury europejskiej, którzy ginęli w imię zasad ethosowych są, z dzisiejszej perspektywy, uznawani za szaleńców. Czemu Roland odmówił wezwania pomocy Karola Wielkiego w walce z Saracenami? Ginie nie wzywając posiłków, gdyż taki gest jest niehonorowy. Czemu Grecy ery klasycznej odmawiali używania łuku? Bowiem życie utrzymane za pomocą „wybiegów” jest niegodne obywatela Hellas. Więcej, tego rodzaju zachowania mogą przynieść nieoczekiwane korzyści. Są jak zakład Pascala: albo nieoczekiwana chwała albo szarość doczesności. Ethos nakazuje podjęcie największego ryzyka, bez względu na konsekwencje.

3 sierpnia 1492 r. trzy okręty pod hiszpańską banderą wyruszyły z portu Palos w poszukiwaniu bogatej krainy, którą w swoich dziennikach opisywał Marco Polo: stutonna karawela *Niña*, potężniejsza od niej *Pinta* (240 ton), oraz potężna jednostka flagowa *Santa Maria* (280 ton). Po dwóch miesiącach żeglugi załoga zaczęła się niecierpliwić. Pomysłodawca wyprawy, neapolitańczyk Krzysztof Kolumb, źle oszacował drogę do Indii.

Więc na okrętach gdzieś było słyhać szepty niezadowolenia, czasami wprost - nawoływanie do buntu oraz przejęcia kontroli nad ekspedycją.

Załoga zaczęła się dzielić. Wobec mocno kurczących się zasobów, jedni nawoływali do powrotu do Europy, inni wieszczili sromotny koniec wyprawy na środku Atlantyku. Sam Kolumb też drżał ze strachu. Gdyby zawrócił, władza królewska nie wybaczyłaby mu sromoty i marnotrawstwa środków.

Z wielu względów w owych czasach życie w hańbie było gorsze niż śmierć.

To była typowa i wprost nachalna analogia „zakładu Pascala”: albo ziemia jest okrągła i Indie są tuż-tuż, albo jest płaska i całą załogę czeka zagłada. Chwała albo śmierć.

Oto zaczyna się heroiczny etap wędrówki Kolumba. Moment, gdy honor marynarza wyklucza powrót, *ergo* - uniemożliwia doznanie hańby. W sposób racjonalny i uporządkowany nie sposób wytłumaczyć samodurstwa Kolumba. Przecież Kolumb mógł zginąć, a przeszedł do historii pomimo, że racjonalne kalkulacje nie dawały mu żadnych szans. Być wiernym w dążeniu do chwały i - poprzez nią - do nieśmiertelności.

„Rycerska etyka walki - pisze Zakrzewski - jest kluczowym argumentem przeciwko funkcjonalizmowi” (Zakrzewski 2004: 9).

Nieprzypadkowo wybraliśmy jako *exemplum* przygodę Krzysztofa Kolumba. Rok 1492 to jedna z dat granicznych zamykających średniowiecze i otwierających renesans. Dla anegdoty warto również wspomnieć, że Kolumb zabrał na pokład *Santy Maria* projekty architektoniczne katedry narysowanej przez florenckiego mistrza imieniem Leonardo da Vinci.

Kształtowanie rycerstwa, które zamierzamy w tym rozdziale opisać przestawało stopniowo istnieć w swojej kardynalnej postaci. Natomiast jej elementy - m. in. gotowość podejmowania skrajnego ryzyka, niezłomność postawy, myślenie pozaracjonalne, innowacyjne - które animowało już starożytnych Greków epoki klasycznej (IV-VI w. p. n. e.) - przetrwały do dziś w zmodyfikowanej formie, choć ataki zasady racjonalnej i funkcjonalnej stopniowo usiłują ją wypłukać.

Jeden z największych morskich wilków, współczesny nam Olivier de Kersauzon, opisuje jak na jego oczach odchodzą w niepamięć czasy heroicznej walki na oceanie. W wydanej ostatnio książce pt. „Ocean's Songs” Kersauzon twierdzi, że współczesna technologia stworzyła inny model żeglarza. Ten nowy gatunek człowieka morza nie płynie już ani po chwałę, ani po to, aby wypróbować swą ludzką naturę w paszczy groźnej natury. Posłuchajmy świadka przeobrażeń antropologicznych braci żeglarskiej:

„Gdy płynąłem po raz pierwszy dookoła świata na *Pen Duick*, nie miałem nic. Tylko dobrze wykonaną łódź i wartościową załogę. Wyprawa dookoła świata na pokładzie *Kriter* i znowu nic. Tylko sekstans, tak jak pływało się przed stu laty. Gdy pływałem w pojedynkę nie było GPS-u. Żagle wykonane były z dacronu, a maszty z aluminium. Świat rzeczy prostych. Bez komputera. Tylko wiatromierz. Bez komfortu i bezpieczeństwa. Wtedy nie było wyprawy bez śmierci na morzu. Nie było żadnych możliwości, aby wezwać pomoc. To były trudne czasy, to był ten okres, w którym marynarz miał jedną obsesję. To był czas, który ukształtował w marynarzach mojej generacji jedno wymaganie: człowiek ma obowiązek przyprowadzić statek do portu. Dziś obserwujemy wielki przewrót moralny w środowisku żeglarzy, dziś to nie wina marynarza, tylko „nie wiadomo czyja”, gdy statek utonie. Dobrzy piloci nie powinni schodzić z trasy. Bo pilotować to znaczy przyprowadzić statek do portu. A dziś obowiązują na morzu trzy zasady: płynąć jak szybko się da, zrobić trasę, wygrać” (Kersauzon 2008: 111-112).

Nic więc dziwnego, że w kokonie technologicznych nowinek nie ma miejsca na tytaniczne dokonania. Innowacja ma miejsce w zaciszu pomieszczeń laboratoryjnych, gdzie testuje się wytrzymałość pionierskich materiałów do budowy statków. Człowieka natomiast w tym procesie - coraz mniej.

Czytajmy dalej Kersauzona: „Kiedyś nie było wstydem tonąć. Bo trzeba pogodzić się z prawdą, że «morze czasem zabiera. Ale ono nigdy nie kradnie». Ale dziś pewna granica została przekroczona, pewne tabu przestało obowiązywać. Czasem myślę nawet, że świat przygody zamienił się na świat arywistów i chce mi się krzyczeć, gdy to piszę. Bo gdy w sposób znaczny zmniejszyło się ryzyko przygody, na morzu pojawił się inny typ ludzi. Często mniej romantycznych. Mniej czarujących, o mniejszym zacięciu literackim, mniej refleksyjnych. Nazwałbym ich osobami skandalicznie realistycznymi, bardzo oddalonymi od wydawać by się mogło głównego kierunku ich przeznaczenia, od morza. Są oni często pozbawieni całkowicie morskiej erudycji” (Kersauzon 2008: 112-113).

Tak jak w przypadku szczęśliwego odkrycia Kolumba ethos, choć jest sztywnym przestrzeganiem moralnej litery, wbrew racjonalności jest płodny w innowacje, w nowe odkrycia, wielkie dokonania. Postaramy się to udowodnić w kolejnych podrozdziałach.

3.1. Narodziny rycerstwa - dobrowolne *krępowanie* żołnierza greckiego epoki klasycznej

Jedno zdanie wtrącone mimochodem w Dziewiątej Księdze „Dziejów” Herodota ukazuje początek obyczaju bitewnego, który będzie miał decydujący wpływ na kształt kultury Zachodu oraz na narodziny *ethosu rycerskiego*.

W walce z Persami pod Platejami (479 p.n.e.) zostaje trafiony strzałą w bok Kallikrates. Herodot uznał za stosowane uściślić, iż w fatalnym momencie obywatel helleński „stał spokojnie w szeregu” (Herodot, IX, 72, 2). Strzała perskiego łucznika dosięgnęła go z zaskoczenia, gdy przygotowywał się do walki.

Herodot przeciwstawia Kallikratesa samemu Aristodemosowi, weteranowi Termopilskiej rzezi, podczas której „Trzystu” chwalebnie zginęło. Lecz zginęli zwarcu w szyku, z bronią w ręku nie oddając skrawka ziemi. Kallikrates natomiast żyłby od tej pory „obarczony hańbą i wzgardą”, bo złamał kardynalną zasadę greckiej sztuki wojennej: zginąć dzielnie, gdy nie sposób wygrać - pod żadnym warunkiem nie opuszczać szyku. Pod Platejami, aby zmyć z siebie hańbę, znów opuszcza szyk; tym razem, aby śmierci poszukać, aby spojrzeć jej prosto w oczy.

Śmiertelnie ugodzony Kallikrates zdąży jeszcze powiedzieć do Aristomedesa,

„że nie tego mu żal, iż umiera za Helladę, ale tego, że nie użył swego ramienia i nie dokonał żadnego godnego siebie czynu, choć tak tego pragnął” (Herodot, IX, 72, 4) .

W innym miejscu Herodot donosi, że pod Termopilami zwiadowca informował dowództwo perskie, iż przed decydującym atakiem widział hoplitów, którzy za moment mieli zginąć, jak ćwiczyli, a później ze spokojem poprawiali fryzury (Herodot VII, 208).

Już widać w VII w. p.n.e, że dla Greków życie za wszelką cenę jest niegodne.

Grecy walczyli z przeciwnikiem frontalnie, dążąc do szybkiego rozstrzygnięcia walki. Victor David Hanson w „Western Way of War, infantry battle in classical Greece” (Hanson 2007) ze zdumieniem konstatuje nieznaną u Greków podstawowych zasad taktycznych. Wybiegami taktycznymi, w odróżnieniu od Persów, helleński obywatel-wojownik po prostu gardził. Starożytni Grecy prowadzili działania wojenne w zupełnie inny sposób, niż miało to miejsce w innych kulturach. Hoplita dążył do konfrontacji bezpośredniej, wróg musiał być na wyciągnięcie miecza. Hanson zwraca uwagę, iż wojna grecka diametralnie różni się od innych, nie tylko pod względem technicznym, lecz także z punktu widzenia *ethosu*, który

animował i regulował ówczesne społeczeństwo *Polis*. Należy uściślić: nie całe, rozczłonkowane społeczeństwo, ale jego elity.

„Niegdyś kłócono się o to, czy mamy w eposie Homerowym do czynienia z epopeją elity arystokratycznej, czy też z epopeją ludową. Ten ostatni pogląd, podtrzymywany przez romantyzm z jego kultem ludowości, prowadził, jak wiadomo, do nadawania polskim przekładom eposu Homerowego cech gwarowych.” (Ossowska 2000 : 22).

Zgadza się z Ossowską, że polscy romantycy po prostu się mylili. Ethos rycerski w starożytności obejmował klasy uprzywilejowane, równouprawnionych obywateli - tj. klasy arystokratyczne. *Niegodni* walki natomiast byli niewolnicy i metojkowie. Wystarczy przyrzeć się ilości miejsca, które Homer poświęca wyliczaniu rodzinnej genealogii swoich bohaterów. W „Iliadzie” każdego rycerza „przedstawia się z wyliczeniem wszystkich jego dostojnych przodków pośród których często są także bogowie” (Ossowska 2000: 24).

Nie ulega wątpliwości, że Grecy byli pierwszą wspólnotą polityczną, uznającą niezależność jednostki, stojącej w zwartym szyku, ramię w ramię ze współobywatelą, by bronić własnej wolności oraz społeczności, do której należy. Porządek polityczny cechował się w Grecji tym, że miał za cel niwelować perwersję zbyt dużej wolności osobistej. (Delsol 1985) Największym dobrem w arystotelesowskiej wizji państwa była dla jednostki możliwość wiązania dobrobytu własnego z życiem *Polis*. Powiedzieć bowiem, że człowiek jest „zwierzęciem politycznym” znaczy ni mniej ni więcej, że spełnienie osobiste przychodzi wraz z postępem wspólnoty, do której należy.

„Zdaje się (...), że mężnym jest się nawet nie wobec wszelkiego rodzaju śmierci, np. nie wobec śmierci na morzu lub z choroby - pisze Arystoteles - Wobec jakiej tedy śmierci? Czy nie wobec najszlachetniejszej? Tą zaś jest **śmierć na polu chwały** (podkr. MD); ponosi ją bowiem w największym i najszlachetniejszym niebezpieczeństwie. Zgodne są z tym także objawy czci, które poległym w boju przyznają zarówno miasta-państwa, jak i monarchowie. We właściwym tedy słowa znaczeniu mężnym można nazwać tego, kto jest nieustraszony w obliczu śmierci zaszczytnej i w obliczu nagłych i niespodziewanych wypadków, śmiercią taką grożącą; te zaś cechy posiadają w najwyższym stopniu wypadku wojenne” (Arystoteles 2011: 135). Słabością natomiast jest *ucieczka* przed trudem.

„Samobójstwo zaś, jeśli jest ucieczką przed ubóstwem, miłością lub jakimś zmartwieniem, nie dowodzi męstwa, lecz raczej tchórzostwa. Słabością bowiem jest ucieczka przed trudnościami i śmierć wybiera tu człowiek nie dlatego, że jest moralnie piękna, lecz dla niknięcia niedoli” (Arystoteles 2011: 137).

O tym, jak znaczące jest męstwo mówił także Sokrates w „Państwie” twierdząc, że jest wyższą formą rozumu.

„Mężnymi więc (...) nazywa się ludzi za to, że narażają się na przykrości. Dlatego, że męstwo jest źródłem przykrości i słusznie bywa przedmiotem pochwał, jako że trudniej jest znosić przykrości aniżeli wyrzekać się przyjemności (...) Śmierć i rany będą dla człowieka męznego czymś przykrym i woli jego przeciwnym, będzie się jednak na nie narażał, ponieważ takie postępowanie jest moralnie piękne lub ponieważ jego przeciwieństwo jest haniebne. A im dzielniejszy pod każdym względem jest taki człowiek i im szczęśliwszy, tym ciężiej przyjdzie mu umierać; dla takiego bowiem człowieka życie ma większą wartość i zdaje on sobie sprawę z tego, że straci największe dobra; to zaś jest bolesne. Mimo to jednak, a może nawet tym bardziej, jest mężny ponieważ przekłada moralnie piękne zachowanie się na polu walki nad owe dobra” (Platon 2011: 141).

Według Bocheńskiego męstwo nie jest cechą wrodzoną. Wytworzenie tej cechy wymaga od świadomego obywatela-żołnierza samodyscyplinujących ćwiczeń etycznych. „W polu są chwile - pisze Bocheński - w których zbyteczna odwaga albo gniew mogą być bardzo szkodliwe i gdy trzeba będzie umieć je uciszyć. **Przesada pod każdym względem jest szkodliwa** (podkr. Bocheńskiego), zarówno w odwadze, jak i w obawie” (Bocheński 2008: 76).

Dominikanin, wybitny logik „faszyzujący za młodu”⁹, wedle jego własnych słów; wojna do końca jego dni była w centrum jego zainteresowań etycznych. Zwieńczeniem tej *fascynacji* stała się rozprawka pt. „Patriotyzm, męstwo, prawość żołnierska” (Bocheński 2008). Nim został rektorem Uniwersytetu w Fryburgu, Bocheński wojny doświadczył osobiście, niejednokrotnie; uczestniczył w trzech kampaniach: w wojnie z Bolszewikami (1920), w Kampanii Wrześniowej (1939) oraz Kampanii Włoskiej (1944). Na pytanie dziennikarza skąd wzięła się w jego rozważaniach filozoficznych obsesja wojny, Bocheński odpowiadał, że ukazuje ona immanentne zło, które drzemie w najmroczniejszych zakątkach ludzkiej kondycji.

Widział wojnę, był także świadkiem linczu na niewinnym człowieku podczas Rewolucji Październikowej, którą przeżył *nomen omen* w Petersburgu. Zło jest bytem rzeczywistym, szaleje po meandrach ziemskiej egzystencji. Nie sposób nań nie zwracać uwagi. Ale, co więcej, dominikaninowi nie wolno przechodzić obok zła obojętnie. Naszym obowiązkiem jest podejmowanie walki, niejako zasmakowanie trujących soków zła.

⁹ Wywiad z Józefem Bocheńskim dla TSR (Télévision Suisse Romande): <http://archives.tsr.ch/player/personnalite-bochenski>, 20/05/2012.

Podobnie Grek, według wyliczeń Hansona, przynajmniej raz w życiu wyruszał na działania wojenne.

Młodzieniec z pokolenia Bocheńskiego odrzucał zgniłe społeczeństwo, niekończące się właśnie rozbijałego parlamentaryzmu, usypiającą hipnozę materializmu - wierzone wówczas w siłę narodu. Na tej fali rozprawiano o potrzebie powrotu do źródeł arystotelesowskiego „męstwa” dla sprawy narodowej - do frenetycznej miłości dla *sprawy* oraz gotowości do poniesienia największej dlań ofiary.

W swoich rozważaniach o etyce żołnierskiej Bocheński powraca do greckiej mądrości *sophrosyny*. Po pierwsze odrzuca tzw. „pseudomęstwo”, czyli brak umiaru i harmonii zdobytych przez pracę nad uczuciami. „Są ludzie, którzy wykonują czyny naprawdę odważne, prawe, połączone z niebezpieczeństwem śmierci ale wykonują je z największą trudnością, jak owi nowicjusze wojenni, idący do ataku siłą woli (...) Ich odwaga nie jest prawdziwym męstwem: jest sporadycznym czynem etycznie poprawnym, ale nie wynika z samego charakteru” (Bocheński 2008: 77). Po drugie: „Dalej znajdują się tacy, którzy idą również śmiało w niebezpieczeństwo, z narażeniem się na śmierć i w imię norm etycznych, ale tylko dlatego, że o wielkości niebezpieczeństwa nie wiedzą. Taki czyn nie zasługuje oczywiście na nazwę męznego, bo brak w nim podmiotowego niebezpieczeństwa” (Bocheński 2008: 77).

Z powyższych rozważań Bocheńskiego należy wysnuć wniosek, że męstwo jest gotowością przyjmowania niebezpieczeństwa świadomie, rozumnie i z opanowaniem uczuć. Co ważniejsze jednak, i tutaj Dominikanin nawiązuje bezpośrednio do arystotelesowskiej etyki, wpajanie męstwa jest stałym procesem wychowawczym. O tym będzie mowa w dalszych częściach tego rozdziału.

Powróćmy do czasów greckich.

Dla hoplity reguła była prosta: **zginąć w falandze nie oddawszy skrawka chronionej ziemi albo zwyciężyć**. „Zbyteczne dodawać, że w tej kulturze, gdzie rycerz wywalcza sobie pozycję z bronią w ręku, niezbędna jest odwaga a zarzut tchórzostwa jest największą obelgą” (Ossowska 2000: 25).

Kwintus Kurcjusz Rufus przypomina gwałtowną reakcję Aleksandra Wielkiego na propozycję swoich generałów, aby nocą przeprowadzić atak na wojska perskie. Macedończyk zakwalifikował proponowaną przez swoich generałów taktykę jako „wybieg złodzieja”. Wolał przegrać przez zmienność fortuny, niż żyć ze świadomością zwycięstwa uzyskanego podstępem.

Choć ethos obowiązywał konkretną grupę, obowiązek służby wojennej tyczył się całej społeczności helleńskiej. Każdej wiosny, w większości antycznych miast greckich,

gdy zachodziła taka potrzeba, każdy obywatel, który osiągnął wiek 18 lat, mógł być wezwany do odbycia obowiązku służby w oddziałach hoplitów tworzących falangę miejską. Służba taka mogła trwać około 40 lat, czyli do momentu, aż mężczyzna osiągnął wiek 60 lat. Dla obywatela greckiego miasta w V wieku p.n.e., który walczył średnio dwa, trzy razy w roku, oznaczało to w praktyce, że miał on małe szanse umrzeć śmiercią naturalną.

W armii greckiej wiek nie miał wielkiego znaczenia. Alcybiades w „Uczcie” Platona opowiada o Sokratesie, który uganiał się za wrogiem na polu bitwy pod Delion w 424 p.n.e. A miał już wówczas Sokrates więcej niż 40 lat, co było w owym czasie wiekiem sędziwym. Tymczasem filozof dał przykład właściwej postawy, w krytycznym momencie nie uległ panice i przyczynił się do utrzymania pozycji falangi.

Również wielki mówca Demostenes był już dobrze po czterdziestce, gdy próbował stawić czoła Filipowi w bitwie pod Cheroneą w 338 p.n.e. Niestety, poniósł tam straszną klęskę i cała Grecja znalazła się pod panowaniem Macedończyków.

Grecy mieli jednak na tyle zmysłu praktycznego, że młodych wysyłali w tyralierze przed falangą, aby rozpoznać teren. Uważali bowiem, że młodzi piątej, dziesiątej lub piętnastej grupy wiekowej, czyli mężczyźni od 18 do 32 lat są na tyle szybcy, aby po wykonaniu zadania wrócić pod opiekę falangi.

Ale poza ateńskimi polami bitew nie brakowało starców również w naszym znaczeniu. Wymieniony już tutaj Filopomen zwany „ostatnim z Greków”, w bitwie pod Messene miał według Plutarcha siedemdziesiąt lat. A Agesilas był skutecznym żołnierzem, gdy kończył swoją karierę w Egipcie w wieku osiemdziesięciu lat.

W Grecji panował kult starych wojowników. Był on z pietyzmem przechowywany w pamięci ojców i dziadków, którzy opowiadali synom i wnukom o dokonaniach falangi. Dziedzictwa tego nie mogli zmarnować młodzi ludzie stając w jednym szeregu z legendarnymi wojownikami. Zdaniem Tukidydesa (Tukidydes II, 11, 1) falanga złożona z dwóch pokoleń spartańskich hoplitów doskonale wiedziała, jak należy zachować się w polu, gdy rozpoczynała się batalia.

Hopliti epoki klasycznej dobrowolnie rezygnowali z używania łuku, w zamian preferowali długie lance oraz ciężkie uzbrojenie z brązu znacznie krępujące ruchy w jednym celu: **maksymalnie zmniejszyć dystans do wroga.** Hoplita grecki w epoce klasycznej miał pewność, że jego uzbrojenie nie ma sobie równego w całym basenie Morza Śródziemnego. Jednakże przewaga ta niosła ze sobą również pewne niedogodności. Ciężar, niewygodność, nieznośne gorąco - te elementy nie przystawały zupełnie do śródziemnomorskich warunków.

3.2. Cnoty żołnierskie: *aristeia*

Utrzymuje się dziś, że wyposażenie hoplity ważyło od 20 do 30 kilogramów. Składało się na nie: para nagolenników, tarcza, pancerz, hełm, włócznia i miecz. Był to więc niezwykle ciężar dla antycznego piechura, który sam nie ważył więcej, niż około 70 kilogramów (za Donlan i Thomson 1976). Jakiegokolwiek więc były przewagi ekwipunku w bezpośrednim starciu, hoplita grecki wiedział dobrze, iż jego uzbrojenie nie jest przedmiotem pożądania przeciwnika, który nosił znacznie lżejszy strój bitewny.

Młodzi hoplici zaczynali służbę jako pomocnicy, którzy nosili broń lub zbroję starszym kolegom. Ale nie było to łatwe zadanie zważywszy na ich młody wiek i ciężar rynsztunku, który opisaliśmy wyżej. Natomiast gdy zaczynała się bitwa, wszyscy byli sobie równi. Zwłaszcza pod względem fizycznym, gdy w głównym starciu ważyły się losy całego oddziału.

Nie powinniśmy się zatem dziwić stopniowej tendencji, która w ciągu 250 lat doprowadziła do niewielkiej zmiany, modyfikacji, a później całkowitej rezygnacji z niektórych elementów pancerza. Obserwuje się także zupełnie zrozumiałe zwyczaj opóźniania momentu przywdziewania zbroi dosłownie na ostatni moment przed rozpoczęciem bitwy. Regularnie korzystano też z pomocy służącego, który miał obowiązek dbać o transport uzbrojenia hoplity. Całkowicie normalnym było wreszcie to, że hoplita natychmiast gdy tylko mógł, ściągał z siebie kosztowną zbroję. Omawiana tendencja polegała więc na tym, aby rezygnować z uzbrojenia defensywnego. To zupełnie inna taktyka, niż strój średniowiecznego rycerza dosłownie zakutego w zbroję od stóp do głowy. Hoplici, schowani w swojej zbroi jak w muszli, rezygnowali więc najpierw z ochrony stóp, uda i górnej części ramienia. Zanik tej części uzbrojenia obserwować można w VI wieku przed Chrystusem. Przyczyniły się do tego być może dwa fakty: wprowadzenie do programu Igrzysk Olimpijskich w 520 roku „biegu w zbroi”, a także ostateczny atak Greków pod Maratonem w 490 roku. Wtedy udało się bowiem odkryć ponad wszelką wątpliwość bojowe zalety większej mobilności żołnierza (Hanson 2007: 90).

Referujący poglądy Marii Ossowskiej w tej materii Zakrzewski pisze:

„Jeśli w życiu społecznym zwycięża to, co funkcjonalne, dlaczego niektórzy przegrywali starcia, ponieważ ich wódz nie chciał wykorzystać przewagi, jaka dawała na przykład noc czy wcześniejsze stawienie się na polu bitwy, ale umożliwiał przeciwnikowi odpowiednie przygotowanie? Ten dziwaczny obyczaj, będący przedmiotem tylu drwin w historii,

zaciekał Ossowską jako zjawisko, w którym kultura ludzka dramatycznie wymyka się upraszczającym uogólnieniom i wspina się na najwyższe szczyty wymagań etycznych, jakie człowiek może postawić sobie i innymi” (Zakrzewski 2004: 9,10).

W tym kontekście Grecy używali pojęcia *aristei* (ἀριστεία), które wymagało od wojownika dobrowolnego utrudnienia sobie walki przez ograniczenie się krępującymi regułami.

„To był majestatyczny, a zarazem i przerażający spektakl – pisze Plutarch (Lyc. 22, 2 – 3), gdy widziało się ich poruszających się w rytmie dźwięku fletów, równą falangą, bez drżenia serca, maszerujących w kierunku niebezpieczeństwa spokojnie, z radością, w takcie muzyki.” Natura klasycznego starcia przeciwnych oddziałów falangi potęgowała jeszcze bardziej te uczucia opisane przez poetę. Ludzie byli bowiem wepchnięci w zbitą masę kolumny i poza pierwszym rzędem, bardzo mało z nich widziało lub słyszało przeciwnika. Ba, słyszeli oni z ledwością głos własnego oficera. Nie wiedzieli nawet o tym, czy nastąpiło już starcie z przeciwnikiem. Rozpoznawali ten moment tylko po naporze sąsiadów, po coraz wyraźniej dochodzącym do ich uszu zgiełku.

3.3. Wychowanie w Sparcie. Sławienie wojownika-obywatela w elegiach Tyrtajosa. Pojęcie *arete*

Wedle Wenera Jaegera, autora monumentalnej „Paidei” (Jaeger 2001), przysposobienie do walki było immanentną częścią spartańskiego wychowania. Starożytne relacje przedstawiają Spartę jako „nieustanny obóz wojskowy” (Jaeger 2001: 145), a „spartańskie prawa obywatelskie pozostały na zawsze związane z charakterem obywatela-wojownika” (Jaeger 2001: 150). To także w Sparcie rozpoczęto szerzenie ethosu obywatela-herosa w Elegiach Tyrtajosa jako najwłaściwszej postawie nie tylko wojownika oddanego sprawie, lecz i porządnego obywatela. Literatura rycerska ma swoje źródło właśnie w jego pisarstwie, twierdzi niemiecki filolog.

„Nigdzie w całej poezji greckiej nie przejawiał się tak wyraźnie jak tutaj związek twórczości poetyckiej z warunkami życiowymi konkretnej społeczności. Tyrtajos nie jest indywidualnością poetycką w naszym dzisiejszym rozumieniu. Przemawia on w imieniu społeczeństwa, głosi to, o czym najgłębiej przekonani są wszyscy dobrze myślący obywatele. Stąd częsty u niego użytek pierwszej osoby liczby mnogiej: walczymy,

umierajmy! Nawet tam jednak, gdzie mówi «ja», nie jest to jego osobiste «ja», które żąda dla siebie prawa głosu w imię artystycznej lub indywidualnej świadomości, nie jest to także «ja» wodza naczelnego (...) jest to jakieś powszechne «ja», «publiczny głos ojczyzny»” (Jaeger 2001: 153).

Tyrtajos usiłuje talentem poetyckim wpoić współobywatelom homerycki ideał *arete* (ἀρετή). Czyli pojęcie męstwa, a także heroicznej miłości ojczyzny. „Śmierć jest piękna, jeśli mężczyzna przyjmuje ją jako bohater: a przyjmuje ją w ten sposób, kiedy ginie za ojczyznę. Dopiero myśl o tym nadaje jego śmierci wyższy sens ofiary własnego «ja» za jakiś wyższy cel” (Jaeger 2001: 156). Zacytujmy samego poetę: „To jest *arete*, to jest najwspanialsza i najpiękniejsza nagroda, jaką na świecie może zdobyć młodzieniec. To jest prawdziwa korzyść dla społeczności, dla miasta i dla całego ludu, kiedy mąż wytrwa w pierwszym szeregu walczących i całkowicie zapomni o haniebnej ucieczce.” (Tyrtajos, frg. 9, 5-17). Podobnie rozumował Ksenofanes: „To siła ducha (czyli *arete* - przyp. MD) jest w stanie dać państwu sprawiedliwość i prawo, właściwy ład i pomyślność” (Jaeger 2001: 255).

Rozkwit Sparty miał miejsce w czasach przedplatońskich. Ówczesna filozofia pomału się wykluwała. Przejście od *mythosu* (μυθολογία) do *logosu* (λόγος), czyli od opowieści o praźródłach świata do systematycznej wiedzy było stopniowe. Filozofia miała charakter opowieści (*mythos*, znaczy „opowieść”), zwykle uprawiano ją w formie aforystycznej. Mythosem *par excellence* była rzecz jasna „Iliada” Homera. Jej autor nie znał pojęcia idei czy nieśmiertelności „duszy”. *Psyche* (ψυχή) oznacza dla Homera coś wręcz przeciwnego niż nasza „dusza” - jest to cielesne odbicie człowieka, cień, który odchodzi do Hadesu, ale jest tam tylko czczą nicością. Kto jednak potrafi wznieść poza swoją ludzką kondycję, udowodnić swoim postępowaniem na polu bitwy, że brata się z Bogami z Olimpu temu *Polis* oddaje cześć i upamiętnia. W ten tylko sposób może zapisać w świadomości przyszłych pokoleń. Dosięga nieśmiertelności. Posłuchajmy znowu niezrównanego Jaegera:

„Pojęcie heroicznej sławy zachowało dla Greków zawsze (...) polityczny charakter. Obywatel miasta osiąga swoją doskonałość w trwałej pamięci społeczności, dla której żył i zginął. Dopiero w miarę, jak coraz mniej znaczenia przywiązywano do państwa, a nawet do całego życia tu, na ziemi, z rosnącym poczuciem wartości indywidualnej duszy ludzkiej,

które to poczucie najpełniej objawiło się w chrześcijaństwie, lekceważenie sławy staje się moralnym postulatem filozofów” (Jaeger 2001: 159).

Poprzez Tyrtajosa czyn bitewny, często paradoksalnie śmierć żołnierza, herosa, który nie cofnął się przed niebezpieczeństwem stojąc do końca w falandze, staje się komponentem nieśmiertelnej żywotności *Polis*. Mamy tu do czynienia z krystalizacją etyki miasta-państwa. „Etyka ta, otaczająca powszechną cziłą śmierć poległego na polu chwały bohatera, stawia również wysoko powracającego do ojczyzny zwycięskiego wojownika: *Młodzi i starsi czczą go, a życie przynosi mu wiele oznak wyróżnienia i szacunku, nikt nie śmie mu szkodzić ani naruszyć jego praw. Kiedy się zestarzeje, patrzą na niego z szacunkiem i ustępują mu miejsca, gdziekolwiek się pokaże* (Tyrtejos, frg. 9, 37-42). W ciasnej społeczności starogreckiej *Polis* nie są to tylko piękne słowa. Jest ona wprawdzie mała, ale cechuje ją coś bohaterskiego i głęboko ludzkiego zarazem. Dla Greków i dla całego świata starożytnego **bohater jest w ogóle wyższym rodzajem człowieka** (podkr. MD)” (Jaeger 2001: 159). „Jeden człowiek wart dla mnie tyle, ile dziesięć tysięcy, jeżeli jest najlepszy.” - mówił presokratejski filozof Heraklit z Efezu.

Przy elegiach Tyrtajosa należy uwzględnić jeszcze jeden, niezwykle ważny, czynnik: **zwraca się ona bezpośrednio do gminu**. Podobnie jak w swoich eposach Hezjod, tak Tyrtajos pokazywał jak żywe było zainteresowanie ludu różnymi aspektami mitów. Podniecały one do niekończących się nigdy opowiadań najniższe warstwy greckiej *Polis*. Najpierw rozprawiano o Prometeuszu, czasach Homera i Pandorze. Później, wraz z pojawieniem się myślenia krytycznego i racjonalnego rozprawiano o źródłach wszechświata w oparciu o niemniej liryczny wówczas język nauk przyrodniczych. W geometrii Grecy dostrzegali harmonię, ład - i co ważniejsze - piękno. Arystoteles przełożył na język teorii arytmetyczny wymiar poezji. Mickiewicz do tych tradycji chciał nawiązać kwitując w rozprawie *O poezji romantycznej*, że: „poeci greccy w najświetniejszym okresie swojej sztuki zawsze śpiewali dla gminu...”

Nie należy zapominać, że międzypowstaniowa liryka obfitowała w poezję tyrtyjską, której protoplastą był właśnie piewca spartańskich wojowników Tyrtajos, oddaloną od uniesień religijnych, ale w całości skoncentrowaną na walce „o niepodległość i ofierze życia, pojmowanej jako naczelny moralny obowiązek Polaka” (Cywiński 2006: 109).

Jest u polskich romantyków gwałtowne dążenie do powrotu w czasy nieskażone, czyste, harmonijne, gdy lud był „autentyczny, pierwotny, szczery, spontaniczny” - pisze Janion (Janion 2000 : 53). Nie chodzi przy tym o kabotyńską chłopomanie Młodej Polski. Związek romantyzmu z chłopstwem był bardziej wysublimowany: w poezji, przyśpiewkach

ludowych czają się odgłosy ziemi. Dzięki nim, człowiek zespała się z kosmosem. Natura śpiewa i rezonuje, jej stały obserwator ją nie tylko opiewa; jest jej tłumaczem. Z pewnością dlatego właśnie Mickiewicza zainteresowania językowe oscylowały wokół pierwotnych zasobów mowy ludowej: zwłaszcza w zakresie antroponimów oraz toponomastyki.

3.4. Rozprzestrzenianie ethosu rycerskiego

We wstępie do francuskiego tłumaczenia „Pieśni o Rolandzie”, autor Pierre Jonin przytacza następującą anegdotę: „Podróżując do Brazylii w 1977 r., pewien Francuz trafił na małą, odizolowaną od cywilizowanego świata osadę w Prowincji Grande do Norte. Oto jego historia:

„Gdy sędziwy chłop dowiedział się, że pochodzę z dalekiej Francji, wnet zapytał o ostatnie wieści dotyczące Rolanda. Co wieczór chłopci Nordeste odśpiewują lamenty o historii dwunastu parów Karola Wielkiego, o zdrajcy Ganeleonie i Amandisie. Sędziwy chłop wydawał się przejęty, ponieważ nieustanne kłótnie pomiędzy Rolandem a Oliwierem nie mogły przynieść nic dobrego. Poza tym chłop obawiał się poważnie o szczęście pięknej Aude” (Jonin 1979: 386).

Powyższa anegdota uświadamia jak silna jest moc turolldowego eposu i - w ogólności - opowieści o ethosie rycerskim. Tragedia raz na zawsze obranego kierunku, przyjaźni i wierności wydają się być ponad kulturowe. Można także stwierdzić lakonicznie, że w każdej kulturze mity mają rolę funkcjonalną. Niemniej w tej pracy będziemy się trzymać innej orientacji. Naszym zdaniem kultury pierwotne noszą w sobie jeszcze żywą fascynację czynnikami pozaracjonalnymi. Nośnikami tych czynników są - rzecz jasna - opowieści o wyczynach bohaterów czy nadludzkie właściwości i starcia herosów. Powiedzmy inaczej: nie fascynację, lecz moc porażania, inspirowania, skłaniania do nieprzeciętnego działania. „Gdyby wszystko działało się rozumnie, nic by się nie działo” - w myśl słynnej cytacji z Dostojewskiego.

„Pieśń o Rolandzie” to historia, która streszcza się w kilku zdaniach: wiosną 778 roku Karol Wielki udaje się z ekspedycją wojskową do Hiszpanii, aby wesprzeć muzułmańskiego wodza, który zbuntował się przeciwko emirowi Kordoby. Dwie armie przeprawiają się więc przez Pireneje. Armia Karola zdobywa Pampelunę, ale zostaje zatrzymana pod murami Saragossy. W trakcie oblężenia miasta król dowiaduje się o

buncie Saksonów i w pośpiechu wraca do Francji. W trakcie kolejnej przeprawy przez Pireneje w drodze powrotnej, 15 sierpnia 778 roku, jego straż przednia zostaje zmasakrowana przez chrześcijańskich górali. Wśród poległych Vita Caroli d'Eginhard z 830 roku wymienia Rolanda, księcia Bretanii.

Ten dość banalny w końcu fakt historyczny został zamieniony przez autora „Pieśni” w cudowną legendę. Liczący nieco ponad 4000 wierszy tekst, jest jednym z najwspanialszych pomników ethosu rycerskiego średniowiecznej Europy. Najstarsza wersja „Pieśni o Rolandzie” pochodzi z ostatniej ćwierci XII wieku i została zapisana w języku anglo – normandzkim.

„Pieśń” podpisał Turolde. Niestety, przez tysiąc lat nie udało się ustalić kim on był: autorem, kopistą, narratorem, tłumaczem, tym, który zrekonstruował całą historię...? Jedno tylko nie ulega chyba wątpliwości: „Pieśń o Rolandzie” napisał genialny twórca.

Ethos rycerza przedstawiony w „Pieśni”, to według profesora Jonin „fantazja werbalna” w której role są rozpisane jasno, bez wątpliwości.

Po stronie chrześcijan jest Bóg i prawo. Przekonania religijne księcia i jego ludzi przekładają się na normy moralne i prawne. Ani przez moment elementy racjonalne nie odgrywają tutaj żadnej roli. Gdy Roland dowiaduje się, że spotka przeważające siły nieprzyjaciela, nie ma wątpliwości:

*Poganie nie mają racji. Prawo stoi po stronie chrześcijan – odpowiada (werset 1015)*¹⁰

Podobnie Cesarz, gdy widzi arabskich pogan, którzy opanowali cały kraj:

Opanowali wszystko, za wyjątkiem miejsca należnego mnie samemu, królowi - mówi (werset 3331-3333).

Karol krzyczy zresztą do swoich: *Panowie Francuzi! Czy widzicie tych pogan?... Czemu służy ich religia? Panowie Francuzi! Cóż może im przynieść przewaga liczebna?*

Tymczasem pycha rozpiera pogan, gdy widzą mizerne siły francuskie. Im wydaje się, że racja należy do tego, kto reprezentuje siłę.

Cóż za dziwna logika tych pogan? - dziwi się arcybiskup Turpin, który błogosławi oddział Rolanda i daje rozkaz, aby uderzać w imię Boga.

¹⁰ Wszystkie cytaty z „Pieśni o Rolandzie” we własnym tłumaczeniu. Na podst. *La chanson de Roland*, Folio, Paris, 1979.

- *Rycerze Chrystusa zabijają świadomie i umierają spokojnie. Gdy umierają, to dla własnego zbawienia. Gdy zabijają, to pracują dla Chrystusa* - mówi arcybiskup.

Ale dość przechwałek i dość słów. Przejdźmy do czynów.

Karol pognął więc przed siebie, aby we Francji ujarzmić Saksów, a w górach pozostał już niemal sam, zdradzony przez swoich (bo nigdy już nie dowiemy się jednak, czy Ganelon zdradził, czy tylko się mścił) Roland ze swoim nieodłącznym mieczem Durendal w którego rękojeści znajdował się ząb świętego Piotra.

Czy więc trzeba będzie samemu umierać? Ależ skąd. Wystarczy, że Oliwier, przyjaciel Roland'a weźmie róg, zadmie w niego, a Karol natychmiast przybędzie z odsieczą. Jest jeszcze blisko...

- *Nie godzi się, abym tak uczynił* – odpowiada przyjacielowi Roland - *W ten sposób mógłbym stracić w słodkiej Francji całą moją reputację.*

A więc śmierć... Ostatnie chwile Rolanda, to nadzwyczajny opis bohatera, który sławi czyny swojego miecza, ostatnim wysiłkiem woli tnie wpół Saracena, który chce przywłaszczyć sobie jego broń. A gdy już zupełnie opada z sił, ofiarował Bogu swoją prawą rękawicę. Wtedy Archanioł Gabriel bierze go za rękę, a Roland opiera głowę na jego ramieniu. A zaś gdy Roland czuje, że to już koniec, Bóg wysłała do niego jeszcze Cherubina. I obaj z Gabrielem zanoszą duszę Rolanda do nieba.

Gdy Karol dowiedział się o tym, co spotkało jego rycerza z rąk niewiernych, jego gniew był straszliwy. A skoro wierzył w Boga, to chciał mu się przypodobać. Dlatego, gdy rozgromił niewiernych, biskupi poświęcili wodą pogan i kazali im pójść do chrzcielnicy. Ale byli wśród Arabów i tacy, którzy sprzeciwili się woli króla. Dlatego wielu z nich powieszono, spalono lub zabito – mówi poeta. Jednakże blisko 100.000 spośród nich przyjęło chrzest i zostało prawdziwymi katolikami. Natomiast gdy Bóg po raz wtóry wezwał króla, aby ten rozpoczął nową wojnę przeciw poganom, cesarz po raz pierwszy w życiu żalił się przed najwyższym:

Boże mój, jakże ciężki mój żywot.

I łzy płynęły z jego oczu, i szarpał swą białą brodę z wściekłością.

I tak kończy się historia Rolanda opowiedziana przez Tuolda.

Do „Pieśni o Rolandzie” jeszcze powrócimy.

W opowieściach o nadludzkich siłach bohaterów jest odwieczna pieśń wszechświata, muzyka sfer, która unosi się nad doświadczeniem racjonalnym. Mit zespala nas z powrotem z kosmosem. „Mit (...) jest maską Boga - mawiał Cambell - metaforą

czegoś, co leży poza widzialnym światem” (Cambell 2007: 16). Gdzie indziej: „Mity są kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia” (Cambell 2007: 23).

„Człowiek sławny żyje tylko dla siebie - pisał Cambell - gdy tymczasem bohater działa na rzecz odkupienia społeczności” (Cambell 2007: 12).

Mit u Cambella wyznacza zarysy wewnętrznej struktury naszych przekonań, „tak jak skorupy ceramiki określają rozplanowanie stanowiska archeologicznego” (Cambell 2007: 10). Ponadto, „mit obliguje, stwarza przymus naśladowania, ale w zamian obdarza poczuciem pewności, uwalnia od ryzyka. Naśladowanie wzorów umożliwia powtarzanie aktu przeistoczenia, które dało początek światu. Mit obdarza więc poczuciem istnienia autentycznego, intensywnego, umożliwia regenerację czasu, odnawianie kształtów. Mit zdradza sekret reaktualizacji. Stwarza perspektywę, w której cały wysiłek istnienia związany jest jedynie z odtwarzaniem wzoru. Mit dowartościowuje więc egzystencję; nadaje jej kształt definitywny, stwarza niezawodną gwarancję zachowania ładu” (Filipowicz 1988: 13).

Szybko można pojąć, że mit jest opowieścią o praźródłach. Nie należy do zakresu wiedzy pewnej, nie sposób dowieść jego naukowej słuszności. Natomiast jest mechanizmem trudnym do uchwycenia nie tylko ze względu na jego złożoność oraz unoszący się nad nim powab ezoteryki, który działa ożywczo na organizm społeczny. Aktualizuje związek członków wspólnoty z przeszłością. Pomaga w identyfikacji jednostki z ogółem.

„Mit opowiada świętą historię - pisze Mircea Eliade w *Aspects du mythe* - opisuje zdarzenie, które miało miejsce w czasie pierwotnym, w czasie początków, *in illo tempore*. Inaczej mówiąc, mit opowiada, w jaki sposób, dzięki wykorzystaniu Sił Nadnaturalnych, zaistniała rzeczywistość, czy chodziłoby o rzeczywistość całą, Kosmos, czy tylko jej fragment: wyspę, gatunek roślinny, zachowanie ludzkie, instytucję. Jest to więc zawsze opowiadanie o *stworzeniu*: relacjonuje, jak jakaś rzecz została stworzona, jak zaczęła istnieć” (Eliade 1988: 12).

Jedną z fundamentalnych funkcji mitów jest coś, co należałoby nazwać „jednością świata” i „jednością czasu”. Posiada atrybuty, których czas nie może zatrzeć - pewnego rodzaju uniwersalność. W eseju „Mityzacja rzeczywistości” Bruno Schulz pisze, że „Duch ludzki nieustrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitu” i, że „każdy fundament rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym” (Schulz 1973: 332-336).

Ethos rycerski nader szybko zaczął się rozprzestrzeniać - właśnie dzięki mitycznym opowieściom najpierw o greckich herosach, później średniowiecznych żołnierzach. Platon

mówił o potrzebie stworzenia „mitów budujących”, które pokierują we właściwy sposób ludzkim życiem. Ethos działa podobnie, wedle tego samego wzorca. Tak, jak w przypadku wędrowni Kolumba działanie pozaracjonalne ma coś inspirującego. Jest to działanie jednostkowe, które przekłada się na funkcjonowanie całej społeczności. W tej optyce innowację przeprowadza indywidualność, a społeczność wzór ten powtarza.

W swojej przepięknej książce zatytułowanej „Społeczeństwa zwierząt”, M. Espinas stwierdza z całą stanowczością, że prace mrówek można znakomicie wyjaśnić wyznając zasadę, że *po inicjatywie indywidualnej następuje imitacja*. Tą inicjatywą indywidualną jest zawsze innowacja. Zaś inwencja oznacza w naszej świadomości odwagę, śmiałość. Aby wpaść na pomysł skonstruowania niewielkiego sklepienia, czy tunelu, tu, albo tam, bardziej tutaj, niż tam, mrówka musi być wyposażona w zdolność, czy raczej posiadać skłonność do nowatorstwa równego lub nawet przewyższającego inicjatywę naszych inżynierów, wiertniczych czy też przesmyków i gór.

Jakże często M. Espinas, w trakcie swoich obserwacji społeczeństw naszych „braci mniejszych” bywał poruszony rolą, jaką w tych społeczeństwach odgrywa inicjatywa indywidualna. Każde stado dzikich byków ma swoich liderów, „swoich intelektualistów” - w poetycznym uniesieniu stwierdza Espinas (Tarde 1912: 4).

„W epoce presokratyków - pisze Jaeger - rola przewodnia w kształtowaniu kultury narodowej przypadła bezsprzecznie poetom, obok których świeżo pojawili się prawodawcy i mężowie” (Jaeger 2001: 229). „Poeci” żeglowali z pieśnią na ustach o niezmordowanych bohaterach spod Troi od miasta do miasta. Jednak już u Homera można dostrzec pierwociny myślenia racjonalnego. Są one jednak zgrabnie przemieszane: świat snu łączył się stopniowo z żelazną logiką „rozumu”.

Odkrycie siły „rozumu”, a także systematycznego myślenia przez filozofów jońskich było przygodą, w której pierwszoplanową rolę zaczęła odgrywać „indywidualność” twórcy. Samoistność jego sądów. Weźmy takiego Hekatajosa z Miletu. Inwokacja do jego dzieła byłaby nie do pomyślenia w kulturze Wschodu, gdzie nieznana była kategoria wolności sądów, w ogólności - wolność jednostki. Hekatajos z Miletu mówi tak: „Opowieści Greków są liczne i śmieszne, natomiast ja, Hekatajos z Miletu twierdzę, co następuje.” Filozof i kartograf do opowieści o źródłach tradycji i mitów greckich podchodził z nieufnością cechującą zarodek myślenia racjonalnego.

Francuska filozofka, Chantal Delsol, mówi o Europejczykach jako narodzie Prometeuszy¹¹, którzy nieustannie głoszą Dobre Nowiny. W pierwszych latach wojny

¹¹ Wykład pt. „Tożsamość Europy” wygłoszony w Instytucie Europejskim w Łodzi 23 lutego 2011.

peloponeskiej Perykles w samym środku śmiertelnej epidemii mówił o dobrodziejstwach demokracji jako Dobrej Nowinie (εὐαγγέλιον). W ogólności, cała kultura europejska oparta na dwóch filarach judeochrześcijańskich nieustannie głosi Dobrą Nowinę w różnych wariacjach i odcieniach: oprócz Peryklesa oczywiście głosił ją Chrystus, później Rousseau, a w efekcie także Rewolucja Francuska oraz Powszechna Karta Praw Człowieka, później jeszcze Marks...

Warto przy tym zaznaczyć, że pierwsze refleksje filozoficzne związane są z korzyściami dla wspólnoty politycznej, *Polis* i jej dobro są absolutną miarą wszelkiej wartości. Podobnie cytowany w poprzednim podrozdziale Tyrtajos głosił bezwzględną wyższość spartańskiej cnoty obywatelskiej, tj. męstwa na wojnie, nad wszystkimi zaletami człowieka, a zwłaszcza nad sportowymi cnotami zwycięzców olimpijskich (Jaeger 2001).

Nurt krytycznego myślenia o mitach, z ich Bogami, pochodzeniem Wszechświata był radosną eksplozją różnych, indywidualistycznych teorii. Hezjod jako jeden z pierwszych dostrzegł niebezpieczeństwo świata „odczarowanego”. Natomiast nurt skrajnego żonglowania zasadami racjonalnymi, a więc nurt czystej spekulacji wprowadzony przez sofistów, choć marginalny i szybko zakwalifikowany jako niebezpieczny dla żywotności *Polis* pokazał śmiertelność dla wspólnoty oblicze rozmnażania bez *limes* bytów racjonalnych. Pierwsze refleksje filozoficzne, odkrycie kosmosu i teoretyzowanie na temat praźródeł rzeczywistości były ostrożne, pomne na opiekunkę rozsądku i rozumu - Sofrozyny. Zainspirowała ona zasadę *sophrosyne*, „polegająca na tym, aby mieć zawsze w pamięci granice ludzkich możliwości” (Jaeger 2001: 247).

A więc Grecy są twórcami indywidualistycznego myślenia racjonalnego, które z czasem przerodziło się w głoszenie Dobrej Nowiny. Jej siła rozprzestrzeniania jest porównywalna z epidemią.

Referujący badania Espinasa, Gabriel Tarde, francuski socjolog z początku dwudziestego wieku, pod przemożnym wpływem pozytywistycznego podejścia do nauk społecznych, dostrzega analogię pomiędzy społecznościami zwierzęcymi i ludzkimi:

„Nauka społeczna stanowi znakomitą analogię wobec innych dziedzin naukowych i w ten sposób, jeśli tak można powiedzieć, włącza się niejako we wszechświat w łonie którego inaczej byłaby ciałem obcym” (Tarde 1912: 5).

W swoim klasycznym dziele „Les Lois de l'imitations” Gabriel Tarde pisze, że zachowania społeczne są w dużej mierze inspirowane poprzez indywidualne tendencje psychologiczne poszczególnych jednostek.

„Każdy fakt społeczny, to znaczy każdy wynalazek lub odkrycie ma tendencję do rozprzestrzeniania się w swoim środowisku społecznym. W środowisku – dodałbym, które samo również ma tendencję do rozszerzania się. Gdyż składa się ono głównie z rzeczy podobnych. A każda z tych rzeczy podobnych jest sama w sobie ambitna w sposób nieskończony” (Tarde 1912: 19).

Innowacje poczynione przez jednostki stają się wzorem dla większych grup. Stopniowo dla całych społeczeństwa, a czasami jednej kultury „zarażają” inne, zgodnie z epidemiologiczną logiką proponowaną przez Tarde’a:

„Powtórzenia mają tylko jeden sens. Mają one wszechstronnie wskazywać oryginalność, wyjątkowość, która szuka możliwości uzewnętrznienia się. Przy takim założeniu śmierć przychodzi jako wyczerpanie się wyrażonej już modulacji powtórzeń. (...) Każdy typ powtórzeń – obojętne: społecznych, organicznych, czy fizycznych, to znaczy naśladowczych, dziedzicznych, czy wibracyjnych (aby zatrzymać się jedynie przy formach najbardziej uderzających i najbardziej typowych dla *powtarzalności uniwersalnej*) jest poprzedzony innowacją tak samo jak światło, które zaistnieje dopiero wtedy, gdy pojawi się jego źródło” (Tarde 1912: 7).

Francuski socjolog słusznie dostrzegł, że większość stosowanego dzisiaj *vocabulary* pochodzi zarówno od Greków antycznych jak i Rzymian doby klasycznej. Dzięki Grekom posiadamy możliwość krytycznego myślenia, z Rzymu pochodzi upodobanie do respektowania litery prawa. Polski historyk Krawczyk z żalem pisał o tym, że polskie ziemie nigdy nie stały się łupem rzymskiego cesarstwa. Francuzi tego problemu nie mają.

„Gdy zaś chodzi o Galów i Rzymian, to historyk, a nawet filozof, po podbojach Cezara nie miał najmniejszego zamiaru prowadzić nas krok po kroku, aby wskazać każde łacińskie słowo, każdy obrzęd rzymski, każde przykazanie, każdy manewr armii, każdy zawód, zwyczaj, każdą usługę, każde prawo, czy jakiś szczególny pomysł specjalnie przywieziony z Rzymu, aby mógł on powoli i systematycznie promieniować od Pirenejów do Renu i zdobywać teren po mniej lub bardziej srogiej walce ze starym celtyckim

obyczajem. Tak więc stopniowo, krok po kroku, wszystkie usta zaczęły kopiować model postępowania Cezara i Rzymu, wszystkie ramiona, wszystkie serca i na koniec duch Galów dołączył do nich tworząc to co jest dziś udziałem naszego entuzjazmu wobec kultury rzymskiej. Oczywiście, gdyby nam trzeba było zrobić raz jeszcze tę długą wędrówkę, może byśmy musieli poprawić tu i ówdzie różności rzymskiej architektury, świątynie, bazyliki, teatry, cyrki, akwedukty wille i atrium. Być może jakieś udałoby nam się poprawić jakieś niedoskonałości Wergiliusza i Horacego. Jednakowoż nawet przy tych pewnych niedoskonałościach zdajemy sobie sprawę z tego, jak wiele dziedziczymy po tej gigantycznej kulturze” (Tarde 1912: 9).

Naśladowanie przynależy do „ludzkiej natury”, twierdzi Tarde. Doskonale obrazuje ten element świata ludzkiego i społecznego proces socjalizacji dziecka podczas którego „naśladownictwo” osiąga swój paroksyzm w okolicach 13 roku życia:

„Był społeczny - właśnie dlatego, że społeczny - jest z natury swej imitatorem. Imitowanie odgrywa w społeczeństwach rolę analogiczną do tej jaką ma dziedziczenie w organizmach ciał prymitywnych. Jeśli więc tak jest w rzeczywistości, to w konsekwencji należy uznać, że inwencja ludzka która dała początek nowej imitacji - na przykład wynalezienie prochu, młyna, czy telegrafu Morse’a - jest dla nauki społecznej tym, czym dla przyrody formacja nowego rodzaju rośliny, czy minerału.” (Tarde 1912: 12).

Mit rycerskiego postępowania utrzymał się. Oczywiście, w zmodyfikowanej wersji. Szybko zaczął się rozprzestrzeniać. Znajdujemy go pod różnymi szerokościami geograficznymi. Przywołajmy tu dłuższy fragment z Gerardusa von der Leewa, gdyż zagadnienie imitacji mitu, które opisuje myśliciel można zbliżyć do naszego stanowiska związanego z ethosem: „Mit nie jest właściwie niczym innym jak słowem. Nie jest spekulacją ani poematem, prymitywną interpretacją świata ani filozofią zarodku (...) Jest słowem mówionym, które, powtarzane, posiada moc rozstrzygającą. Albowiem tak samo jako do istoty świętego działania należy to, że jest powtarzane, tak też istotą mity jest to, że opowiada, że od nowa jest wypowiedany (...) Mit jest obecną i przeżywaną realnością (...) nie jest zatem refleksją, lecz czystą aktualnością. jest powtarzaną relacją o potężnym zdarzeniu; relacja zaś to to samo, co powtórzenie, jest ona obrzędem w słowach (...) Powtarzana w mowie opowieść zawiera jednak element, którego nie posiadają inne święte słowa, a mianowicie upostaciowania. Mit nie tylko wywołuje czy przywołuje ponownie potężne zdarzenia, ale też nadaje temu wydarzeniu postać. Bez wątplenia bierze się to

również stąd, że źródła świętego słowa tkwią w magicznie uwarunkowanej metamorfozie. Słowo mityczne decyduje poprzez upostaciowanie. Nie zabija tak, jak abstrahujące od życia pojęcie, lecz wywołuje życie” (von der Leew 1978: 455-460).

3.5. Pieśń o wierności

Spółeczeństwo feudalne, opisywane przez Turoldea, domniemanego autora *Pieśni o Rolandzie*, kształtowało się między połową IX, a drugą połową X wieku w wyniku geopolitycznego niepokoju, który nawiedzał Europę Karola Wielkiego.

Wybrzeża północne nieustannie były nękane przez Wikingów. Południe z kolei musiało się borykać z potęgą koczowniczych plemion arabskich, tzw. Saracenów, którzy trzymając w szachu Sycylię blokowali *de facto* swobodną wymianę handlową między Wschodem a Zachodem. Niezwykle szybkie, sprawne na morzu i lądzie wojsko wylądowało na Półwyspie Apenińskim i dążyło do zajęcia Rzymu. Całe wybrzeże Morza Śródziemnego wraz z Langwedocją było bez ustanku plądrowane. Natomiast na południowych rubieżach Królestwo Karola Młota musiało odpierać wściekłe ataki węgierskich hord. Dodać trzeba do tego właśnie oraz konkurencję pomiędzy poszczególnymi władcami podzielonego Cesarstwa.

Oto obraz najciemniejszych chwil europejskiego średniowiecza; obraz rzeczywistego zagrożenia cywilizacją arabską. Mogłoby się wydawać, że okoliczności winny spowodować okres chronicznej anarchii. Nic z tego. **Jak słusznie zauważył André Burger: Europę uratowało pojęcie *wierności*. Kolejny fundament ethosu rycerskiego** (Burger 1977: 12).

Swoje umocowanie miało w wierze chrześcijańskiej. Richard Barber pisał, że o rycerstwie jako zjawisku społecznym można mówić dopiero od czasów, kiedy rozwinęła się w Europie instytucja pasowania na rycerza, czyli w pierwszej połowie XII w. To wówczas upowszechniła się praktyka przywiązania wasala do pana feudalnego poprzez rytualizowane śluby - z ręką położoną na Biblii. Jean Flori kładzie nacisk na duchową potrzebę przygotowania się do sakramentu pasowania: kandydat musiał dokonać aktu skruchy za popełnione grzechy, przystępował następnie do spowiedzi oraz czuwał całą noc modląc się i medytując. „Pas, który otrzymywał rycerz, miał symbolizować pozbycie się zmysłowości, ostrogi - bezgraniczne oddanie się służbie Kościoła, a miecz - prawość i lojalność.” (Flori 2002: 94). Władcy gwarantowali wówczas, że nie będą kwestionować dóbr kościelnych, chronić „maluczkich” pozostających na samym dole stratyfikacyjnej

drabiny społecznej, a porachunki z bronią w ręku będą dopuszczalne w starannie wybranych porach roku liturgicznego.

Wyodrębniająca się klasa rycerska staje się gwarantem praworządności. Będzie ona przede wszystkim reprezentantem chrześcijańskiej idei sprawiedliwości. Obrończynią Chrystusa, *miles Christi*, nie tylko metaforycznie - wręcz literalnie nazywających się żołnierzami Chrystusa. W III części *Liber ad milites Templi*, św. Benedykt pisze o rycerzu: „*Non enim sine causa gladium portat: Dei enim minister est ad uindictam malefactorum*, czyli „*Nie darmo nosi u swojego boku miecz: jest on wysłannikiem samego Boga, który karze złoczyńców*” (za Burger 1977: 65).

Rycerstwo nie należy do tych instytucji, które pojawiły się w historii, zrodzone z woli króla. W jego pochodzeniu nie ma nic, co mogłoby przypominać zakon. Cała instytucja klasztorna w rzeczywistości powstała dzięki geniuszowi człowieka, który nazywał się Św. Benedykt albo Św. Franciszek. Rycerstwo powstało wszędzie równocześnie i wszędzie było rezultatem tych samych aspiracji i tych samych potrzeb. Ma ono w sobie bliski kościołowi idealizm. Rycerstwo, to bardziej ideał, niż instytucja. Jest to chrześcijańska forma żołnierskiej kondycji. Rycerz jest chrześcijańskim żołnierzem. Chodziło *de facto* o ucywilizowanie prowadzenia wojny. „Tak więc zabroniona była walka od środy wieczorem do poniedziałku rano oraz w dniach świąt religijnych. Jednocześnie turnieje rycerskie, a nawet honorowe pojedynki, wprowadzały element zabawy i wskazywały, że walka nie musi koniecznie wiązać się z zabijaniem” (Zakrzewski 2004: 25).

Czas postawić pytanie. Skoro Roland jest odpowiedzialny za śmierć towarzyszy, to dlaczego stał się przedmiotem kultu? Ba! Nie cesarz Karol, nie jego śnieżnobiała broda ani jego roztropność są bohaterami eposu Turola, nie „twarz rumiana” i piękne ciało, lecz gnuśny i pyszny Roland.

Jest rok 778, „Król Karol (...) siedem pełnych lat zostawał w Hiszpanii, aż po samo morze zdobył tę pyszną krainę” - pisze Turol. „Zdobyl Kordowę, mury zrównał z ziemią, zwałił kamienne wieże. Znaczny łup wzięło jego rycerstwo”. U jego boku są najlepsi: diuk Samson, hardy Anzeis, Gotfryd Andegaweński, Geryn i Gereir...

Znajdujemy się w Ronceveaux, nieopodal Kordoby. Na wyciągnięcie ręki stacjonuje król pogan, wyznawca Mahometa, król Marsyl. Jest w beznadziejnej sytuacji. Ostrze karolowego miecza już ma na swojej szyi. Zwołuje radę. Tymi słowy odzywa się do swoich wiernych Baronów: „Pójdźcie (...) do Karola Wielkiego (...) Będziecie mieli w rękach gałązki oliwne, co oznacza pokój i pokorę. Jeśli chytrością swoją wyjednać dla mnie zgodę, dam wam złota i srebra co wlezie.” Idą więc pokornie z darami wyjednać upragniony pokój. Proponują Karolowi „niedźwiedzie i lwy, i charty na smycz, i siedemset

wielbłądów, i tysiąc wypierzonych sokołów, i czterysta mułów objuczonych złotem i srebrem.” Na co „Cesarz trwa ze spuszczoną głową. Nigdy słowo jego nie było nagłe; taki ma obyczaj, iż mówi tylko wedle swej woli.” Ponadto, donoszą wysłannicy, Marsyl jest gotów pójść za Karolem i przyjąć wiarę chrześcijańską w stolicy Franków - w Akwizgranie.

Tymczasem Karol zwołuje radę, by rozpatrzyć propozycję Marsyla. Sceptyczny jest Roland, bo zna on „czyste” intencje saracena: „Biada ci, królu, jeśli wierzysz Marsylowi (...) Marsyl dopuścił się wielkiej zdrady (...) wysłałeś do poganina dwóch swoich hrabiów, jeden był Bazan, a drugi Bazyl (...) Marsyl uciął im głowy” Król jednak, zmęczony działaniami wojennymi, słucha Ganeleona. Powstaje nowa kwestia: kogóż posłać do Marsyla z wieścią, iż Karol przyjmuje zaproponowane warunki ugody? Roland i Oliwier, zbyt blisko spowinowaceni z królem, zostają od razu odrzuceni. Pada kandydatura Ganeleona. Cesarz wyraża zgodę.

Rozwścieczony Ganeleon medytuje nad zemstą. Namawia Marsyla, aby zaatakował tyły zawracających oddziałów Karola pod wodzą samego Rolanda. W ten sposób zostaną oni zmasakrowani, a „słodka Francja” straci swoich najwierniejszych synów.

Wypada powtórzyć nasze pytanie: czemu, choć odpowiedzialny za śmierć swoich towarzyszy Roland stał się, na wzór swoich antenatów, herosem? A z jego postacią wiąże się średniowieczny, pobożny kult? Nie przypadkowo André Burger parokrotnie podkreśla w „Turolde. Poète de la fidélité”, że sekwencja konfliktów, najpierw dwóch baronów, Rolanda i Ganeleona, później Saracenów z Chrześcijanami, dwóch przyjaciół Rolanda z Oliwierem itd., jest kalką konfliktów antycznych. Na pytanie o źródło kultu samego Rolanda odpowiedź jest wielopłaszczyznowa. Proponuję odpowiedzieć nań posiłkując się stworzonym przez Gautiera dekalogiem kodeksu rycerskiego:

- „1. Będziesz wierzyć w naukę Kościoła i przestrzegać jego przykazań
2. Będziesz ochraniać Kościół
3. Będziesz miał szacunek dla słabszych i staniesz się ich obrońcą
4. Będziesz kochał kraj, w którym się urodziłeś
5. Nie cofniesz się przed nieprzyjacielem
6. Będziesz walczył z niewiernymi bez wytchnienia i bez litości
7. Będziesz wierny feudalnym zobowiązaniom, jeśli nie będą one sprzeczne z prawem bożym
8. Nie będziesz kłamał i dotrzymasz danego słowa
9. Będziesz hojny dla wszystkich

10. Będziesz zawsze i wszędzie obrońcą Prawa i Dobra, walcząc przeciwko niesprawiedliwości i siłom Zła” (Gautier 1959: 35).

Wzór dobrego chrześcijanina. Papieże z drugiej połowy XI wieku wiele razy wysyłali *vexillum sancti Petri* (sztandar Św. Piotra) wojskowym dowódcom, między innymi do Wilhelma z Normandii, błogosławiąc w ten sposób ich poczynania. Wreszcie ci sami papieże naciskali na wszystkie ówczesne autorytety w sprawie podboju Hiszpanii: wybierając cesarza Karola na bohatera i wojnę z Hiszpanią jako temat, Turolde nie mógł pozwolić sobie na żadną aluzję na temat waśni między cesarstwem a papieństwem. Natomiast pokazuje w postaci Karola Wielkiego i jego wiernych żołnierzy, jacy powinni być chrześcijańscy obrońcy wiary: to zwycięzcy spod znaku Świętego Piotra (Burger 1977: 68).

Boy-Żeleński, nieoceniony tłumacz i propagator francuskiej literatury, wers 1015 przełożył następująco: „Hańba dla pogan, prawo dla chrześcijan”. W uwspółcześnionej przez Pierre’a Jonin wersji francuskiej czytamy natomiast: „Les païens sont dans leur tort, les chrétiens dans leur droit” (Jonin 1979: 135) W wersji starofrancuskiej:

„Païen unt tort e chestiens unt dreit.”

Sens jest nieco inny. Brzmi on następująco:

„Poganie są poza prawem, prawo jest po stronie chrześcijan.”

W wersji 3367 ta sentencja zostaje powtórzona w nieco zmodyfikowanej wersji:

„Ferez, baron, ne vos targez mie!
Carles ad dreit vers la gent...
Deus nus ad mis al plus verai juïs”

We własnym tłumaczeniu:

„Baronowie, czym prędzej dobądźcie swoje miecze! Karol stoi przy prawie, wobec tej nędznej rasy... Bóg jest przy nas.”

Rycerstwo może być postrzegane jako ósmy sakrament, być może ta nazwa najlepiej do niego pasuje. Jest to sakrament, a także zakon, zgromadzenie, w którym wszyscy członkowie są solidarni. "Przyjmujemy cię do naszego zgromadzenia" deklaruje w 1247 król czeski, gdy powierza rycerstwo Wilhelmowi z Holandii. Jednak ideał rycerski, taki jaki funkcjonuje w XIII wieku, powstaje pomału. Potrzeba było długich wieków, by z gruboskórnego feudalnego barona wyrósł chrześcijański rycerz. Raoul z Cambrai nie respektuje niczego, nawet swojej matki. Rabuje, pali, zabija; jest okrutny i bezlitosny. W Origny ukazuje nam się w całej swojej drapieżności: "Rozbijecie mój namiot na środku kościoła. Postawicie moje łóżko przed ołtarzem; umieścicie moje sokoły na złotym krucyfiksie" Oto dzikus z X wieku, którego Kościół musi dopiero wyedukować" (Gautier 1959: 33).

Roland posiada niezaprzeczalną pewność słuszności. Posiada głębokie przekonanie, że jego postępowaniu patronuje boskie prawo. Dlatego jest pewien, że to co robi jest zgodne z przyrzeczeniem o wierności wobec chrześcijańskiej litery. Nie może przegrać batalii. Wygra niechybnie wojnę z „podłą rasą”. Albowiem porządek boski na który się powołuje działa zarówno na ziemi, jak i w niebie. Nawet jeśli przegra na ziemskim padole, wygra ostateczną potyczkę przed obliczem Chrystusa, któremu dochował wierności do ostatniego tchnienia. I rzeczywiście, Bóg wysłał pogan prosto do piekielnego ognia. Zaś konającemu Rolandowi Bóg zsyła najlepszych swoich reprezentantów: „swego anioła Cherubina i świętego Michała opiekuna; z nimi przyszedł i święty Gabriel. Niosą jego duszę do raju”. A i Cesarz Karol przecież mści pamięć ukochanego Rolanda. A Bóg zaś mu w tym dopomoże i wstrzyma nadchodzącą noc, by mógł rozprawić się z resztkami pogan, którzy frenetycznie, w popłochu przed nim uciekają.

Roland jest ukochanym protegowanym Karola. Jest oddany i lojalny swojemu Panu, ergo w tamtejszej rzeczywistości stanowi wzór dobrego wasala. Pamiętamy jakże rozpacział Cesarz, gdy oddawał mu tylną straż. Zacytujmy: „Wielki Karol płacze, nie może się wstrzymać. Sto tysięcy Francuzów roztkliwia się nad nim i drży o Rolanda; wszystkich przejmują dziwny lęk.” (Werstet 1422). A gdy Cesarz widzi późniejsze pobojuwisko, poszarpane ciało Rolanda zwycięsko zwrócone twarzą do Hiszpanii sam „szarpie brodę jak człowiek zdjęty niepokojem (...) jest pełen żałoby o Rolanda (...) Płacze i lamentuje, nie może się uspokoić; i prosi Boga, aby zbawił ich dusze” (Werstet 1501).

Roland uosabia wszelkie cnoty idealnego rycerza. „Wśród Saracenów czyni srogą rzeź.” Jest dumny i silny, tak silny, że gdy uderza w nieprzyjaciela „rozcina (...) głowę i pancerz, i tułów, i piękne siodło wysadzane kamieniami, i koniowi nadcina głęboko krzyża”. Nie tylko sam jest odważny ale i po ojcowsku oddany swoim żołnierzom. „Postać

mężczyzny powinna promieniować siłą - pisze Ossowska - Musi on być rośli i mieć potężne bary” (Ossowska 2000 : 25). Gdy umierają kolejni baronowie z zaciekłością mści każdego z osobna „pięknie” zabijając kolejnych Maurów. Jest szlachetny. Pokazując miecz Oliwierowi, legendarnego Durendala, mówi Oliwierowi: „Jeśli padnę, ten, kto go dostanie będzie mógł powiedzieć: *To był miecz szlachetnego wasala*”. (Werset 1230) Po bitwie szuka swoich towarzyszy i zaprowadza przed arcybiskupa Turpina, by ten mógł udzielić im ostatniego namaszczenia.

Roland jest także wzorem wiernego przyjaciela. Owszem, w eposie Turola, często zdarza mu się kłócić z Oliwierem. Autor podkreśla antynomie tej relacji: „Roland jest mężny, a Oliwier roztropny”. W tym przypadku skrajności do siebie garną i się uzupełniają. O początkach tej trudnej przyjaźni fantazjuje w XIX w. sam Wiktor Hugo w wierszu „Legenda wieków”. Dwaj przeciwnicy biją się zaciekle na łące. W końcu Oliwier proponuje zawrzeć pokój i oddać Rolandowi swoją siostrę. Gdy w malignie umierający Oliwier uderza mieczem Rolanda, ten drugi od razu mu przebacza: „Nie zrobiłeś nic złego. Przebaczam ci tutaj w obliczu Boga. Na te słowa pochylili się ku sobie. I tak, w wielkiej miłości, rozstali się” (Werset 1320).

3.6. Cykle Giambatisty Vico. Epoka bohaterów

Bohaterowie w wizji dynamiki dziejów włoskiego myśliciela Giambattisty Vico są reprezentantami epoki przejściowej. Wyrażają tęsknotę za czasami przeszłymi, gdzie świadomość ludzka była jeszcze nieskażona „wiedzą”, „świadomością upadku” i oderwaniem od czystej idei Boga. Z drugiej strony ich istnienie jest zapowiedzią nadejścia czasów totalnego upadku - *Bogocześnika* w nomenklaturze Dostojewskiego.

Vico postrzega historię jako zamknięty cykl następujących po sobie przemian. Kształt powracających po sobie epok nadaje w systemie Vico - *boża opatrność*. Pierwszą epokę nazwał *epoką bogów*, po której następuje *epoka bohaterów*, zaś na końcu - *ludzi*.

Każda z tych epok rządzi się odmiennymi prawami, Vico jednak uznał, że sprawy idą ku gorszemu. Najpierw ku najgorszym upodleniom ludzkiej godności, ku szaleńczej pogoni za wiedzą totalną, następnie przez stopniowe odejście od greckiej *sophrosyny* moderującej zapędy zuchwałego Rozumu. Gdyby nie interwencja rzeczzonej opatrności bożej postępująca dekadencja doprowadziłaby ludzkość do samozagłady.

Dla poparcia swojej tezy Vico przytacza epokę schyłkową starożytnych Greków; najpierw pobożnych i roztropnych. Potem oddalając się stopniowo od swoich bogów za sprawą zmysłu spekulatywnego stali się praktyczni. Natomiast za największą cnotę uznali

przyjemności zmysłowe. W „Etyce Nikomachejskiej” za najważniejszą cnotę Arystoteles uznaje troskę o dobro wspólnoty politycznej. Wcześniej Grecy uznawali wielkość człowieka w momentach granicznych: gdy młody hoplita musiał w łamiącej się falandze utrzymać sztyk i przezwyciężyć swój strach. W epoce ludzi rządzi „prawda faktów” mająca za zadanie regulowanie prawa, aby zrównywał wszystkich ludzi, bez względu na zasługi.

Pierwsza z cyklu epoka bogów jest harmonijna. Usiłuje połączyć ze sobą dwie cnoty: pobożność i mądrość. Jedna zaś w połączeniu z drugą pozwoli człowiekowi zrozumieć boskie plany. Kierujący społecznością teolodzy i kapłani są bowiem pośrednikami między bogiem a ludźmi. Po epoce boga władzę przejmują bohaterowie: „Kiedy minęły rządy boskie, w których o sprawach rodzin decydowały boskie auspicja, nastał czas rządów bohaterskich i wówczas bohaterowie musieli sami sprawować władzę.” Bohater nie tylko przysparzał chwały: chronił także uprzywilejowane rodziny przed utratą władzy. Warto przytoczyć refleksję Vico nad ewolucją języka: w epoce bogów przeważa język obrazowy, w epoce bohaterów panuje poezja, zaś w epoce ludzi – język prozaiczny.

3.7. Ethos - grecki towar eksportowy. Na przykładzie japońskiej sztuki samobójstwa w walce

Myliłby się ten, kto by twierdził, że ethos wiąże się wyłącznie z czasem przeszłym oraz z konkretną kulturą. Jak pisaliśmy, miał on moc niezwykle dyfuzyjną. Spotkać go możemy pod różnymi szerokościami geograficznymi. Nie ulega jednak wątpliwości, że swoje najstarsze udokumentowane źródło ma w starożytnej Grecji dzięki m.in. takim poetom jak Tyrtajos. Ethos podczas wojen z Kserksesem przedostał się do Persji, później dalej - w stronę wschodu. Z czasem zaczął się szerzyć po całym świecie z mocą epidemii, którą opisywał Tarde.

Pisząc o syndromie samobójstwa Maurice Pinguet w „Śmierci z wyboru w Japonii” cytuje pewnego japońskiego profesora, od 30 lat chrześcijanina:

„My Japończycy, nie rozumiemy różnicy widzianej przez Kościół między św. Pawłem a Judaszem. Obaj przecież zdradzili Chrystusa: Judasza potępiono, a Piotr został głową Kościoła. A Judasz popełnił samobójstwo” (Pinguet 2007: 57).

W końcowej fazie II Wojny Światowej, na froncie amerykańsko-japońskim, odżył ethos rycerski w jego krańcowej formie. Za najcięższą bitwę na Pacyfiku uchodzi bitwa o

atol Tarawa, skrawek ziemi wielkości 20 km kwadratowych. Straty po stronie amerykańskiej wyniosły 3301 żołnierzy piechoty morskiej, w tym 990 zabitych. Garnizon japoński liczący 4836 ludzi przestał istnieć, a do niewoli dostało się 17 żołnierzy kraju Kwitnącej Wiśni (Zakrzewski 2004: 137). W końcowej fazie bitwy japońskie dowództwo wysłało do sztabu generalnego następujący radiogram:

„Nasza broń została zniszczona i odtąd każdy będzie próbował ostatecznego ataku... Niech żyje Japonia” (zob. Richardson 1945: 120).

Podobnie wyglądała obrona góry Suribachi. Generał Kuribayashi postanawiał wysłać raport do Tokio:

„Teraz ja, Kuribayashi, uważam, że nieprzyjaciół dokona inwazji na Japonię właśnie z tej wyspy... Jest mi bardzo smutno, ponieważ mogę sobie wyobrazić sceny katastrofy naszego Imperium - podnosi mnie jednakowoż na duchu widok moich oficerów i żołnierzy, którzy umierają bez żalu w bitwie o każdy cal ziemi z przeważającym wrogiem” (za Flisowskim 1986: 622).

14 marca 1941 r. generał zdążył napisać ostatni raport:

„Bitwa zbliża się ku końcowi... Teraz nie ma już ani amunicji, ani wody; wszyscy, którzy przeżyli, pójdą do **generalnego ataku** (podkr. MD). Nie żałuję jednak niczego, gdy myślę o moim długu wdzięczności wobec Ojczyzny (...) Szczerze wierzę, że moja dusza będzie szła na czele natarcia (...) Pozwólcie mi powiedzieć Sayonara (Żegnajcie - przyp. MD) na wieczność” (za Flisowskim 1986: 622).

Ewa Pałasz-Rutkowska wypowiadając się na jednym z portali internetowych przed premierą filmu „Ostatni samuraj” stwierdza, że apoteoza ethosu samurajskiego wykształciła się w XVIII wieku, choć zasady jej definiowano już od XI wieku. Autorka pisze, że grupa samurajów zaczęła się kształtować na przełomie VII i VIII wieku, gdy w Japonii powstał kodeks, który umocował cesarza jako jedyne władzę kraju i oddał mu wszystkie ziemie, które do tej pory należały do różnych rodów. Ale system, w którym ziemia należała wyłącznie do władcy, szybko zaczął erodować. Gubernatorzy wysyłani na prowincję ze stolicy w Kioto dostawali za zasługi coraz więcej ziem na własność i budowali swoje własne domeny zwane *shen*. Władza cesarska nie miała tam żadnych wpływów. Pod

koniec VIII wieku w *shen* zaczęły powstawać lokalne oddziały zbrojne podporządkowane ich właścicielom. Nasiliły się konflikty o ziemię. W tym samym czasie na dworze cesarskim rywalizowały o władzę dwa potężne rody Minamoto i Yoshitomo. Zmagania zakończyły się zwycięstwem Minamotów w wielkiej bitwie morskiej w zatoce Dannoura. Był rok 1192. Cesarz utworzył rząd wojskowy na czele z wielkim generałem. Od tego czasu, aż do roku 1868 Japonią zarządzili wojskowi.

Na początku XVII wieku rządy samurajów zdominowały cały kraj. Jeżeli człowiek z ludu uchybił słowem lub gestem wymaganym formom okazywania szacunku, urażony samuraj miał prawo bezkarnie przebić go mieczem. Samuraje najpierw masakrowali, potem ustanawiali prawa, a na końcu moralizowali - pisze Maurice Pinguet w „Śmierci z wyboru w Japonii”. Przez swoje władcze gesty, głęboki głos, dostojną postawę i uroczysty krok, samuraj z całego swojego ciała czynił teatr własnej godności.

Od 1868 roku przywileje samurajów zostały na mocy cesarskiego dekretu zniesione jeden po drugim. System klasowy został zlikwidowany w Japonii w 1870 roku. W 1873 r. wprowadzono w kraju prawo poboru do wojska. W 1871 r. noszenie dwóch mieczy nie było już obowiązkiem, a w 1876 roku zostało nawet zakazane. O zgrozo, posiadanie herbu i nazwiska rodowego, czy dosiadanie konia, zostało udostępnione wszystkim obywatelom. Po samurajskim ethosie zostały tylko wspomnienia i nostalgia. Doprawdy?...

„Tradycja była jednak silniejsza od rozumu i obowiązującego prawa. W 1912 roku wierny sługa cesarza Meiji generał Nogi zabił się, chcąc towarzyszyć swemu panu w śmierci. Chwała generała Nogi miała nam przypomnieć, że tradycyjny ethos samurajów nie zagał. Nogi urodził się jako samuraj. W 1868 roku zaciągnął się do straży cesarskiej. Jako żołnierz walczył z przyjaciółmi z dzieciństwa, zbuntowanymi przeciwko dekretem nowego państwa. Pozostało mu po tym poczucie winy z którym walczył, wykazując się nadmierną obowiązkowością i bezwzględnym oddaniem cesarzowi. Ale kochał też przecież wino, śpiew i przyjemności. Gdy miał 29 lat oddział, którym dowodził utracił w walce chorągiew. Ranny w starciu Nogi uciekł ze szpitala, aby błąkać się po górach. Koledzy znaleźli go umierającego z wycieńczenia. Rzeczywiście Nogi chciał skończyć ze sobą tak, jak dawni asceci. Tym razem mu się nie udało. 10 lat później cesarz wysłał go do Niemiec, aby zapoznał się z sekretami najbardziej zdyscyplinowanej armii świata” (Pinguet 2007: 266).

Naczelną zasadą samuraja była bezwzględna wierność swojemu panu.

„W dwudziestym drugim roku panowania cesarza Suinina, piątego dnia dziesiątego miesiąca, zmarł jego młodszy brat - pisze Maurice Pinguet - Miesiąc później jego trumna

została zakopana. Zebrano jego sługi i pochowano żywcem wokół grobu. Nie zmarli od razu, i przez wiele dni i nocy płakali i jęczeli bez ustanku” (Pinguet 2007: 86).

To było zgodne z etyką Konfucjusza, która była kolejną inspiracją rycerskiej moralności. Konfucjusz uważał lojalność za najważniejszą z cnót. Obowiązki synowskie promowane przez konfucjanizm, zabraniały na przykład umrzeć przed rodzicami (Pinguet 2007: 125). Samuraj powinien bez wahania poświęcić życie swoje i swojej rodziny dla dobra pana. Dla samuraja nie istniało pojęcie honorowej kapitulacji, silnie zakorzenione w kulturze europejskiej. Każda kapitulacja była niehonorowa. Przegrywający samuraj powinien rzucić się na przeciwników i – zanim zginie – zabić ich jak najwięcej. Od czasów Konfucjusza uważano, że naród to wielki dom, że ta sama cnota pozwala wywiązywać się z obowiązków zarówno obywatelskich, jak i rodzinnych – dobry mąż to dobry poddany; dobry syn, to dobry żołnierz.

Z biegiem czasu powstaje niepisany zbiór zasad etycznych japońskich samurajów – Kodeks *Bushido*. Był to moralny kodeks wojowników, który zawierał w sobie elementy buddyzmu, konfucjanizmu i narodowej religii Japonii – *shinto*.

- W tym niepisanym kodeksie można dostrzec uderzające podobieństwo do kanonów europejskiego ethosu rycerskiego – pisze w „Ethosie samurajów” Zdzisław Najder (Najder 2010).

Samuraj odpowiadał honorem nie tylko za siebie i swoją służbę. Zaniedbanie czegokolwiek również było upokorzeniem. Czasami zabijano się więc chcąc odpokutować głupotę. Normy moralne samurajów zmieniały prawne standardy edyktów cesarza. Jeden z nich, z 1742 roku, zalecał dekapitację woźnicy, który nie potrafił odpowiednio pokierować wozem i naraził tym swojego pana na szwank lub niewygodę.

Dla samurajów ważne jest bezwzględne trzymanie się zasad, a nie ich praktyczne skutki. Szanują przodków i czują się wobec nich zobowiązani, by przynosić chwałę rodowi. Pieniądze mają w pogardzie. Samuraj duże znaczenie przywiązuje do manier, słuchania muzyki i literatury. Niemal każdy wojownik był autorem jakichś krótkich form literackich. Samuraj ma być uprzejmy i opanowany. Im silniejszy przeciwnik, tym wyżej ceni sobie tego, kto stanie z nim do walki. Nie warto bowiem potykać się z byle kim. Pokonanego nie należy dobijać, ale wróg, który się poddaje, nie zasługuje na szacunek, ani nawet na litość. Przekonali się o tym boleśnie Anglicy poddający się Japończykom podczas II wojny światowej. Dwadzieścia lat później spotykano jeszcze w dżunglach Filipin żołnierzy japońskich, którzy nie chcieli pójść do niewoli. Podobno w dniu, w którym cesarz Hirohito podpisał akt kapitulacji, w radiowym orędziu do narodu wyrzekł się najpierw swojej boskości.

Zarówno rycerz, jak i samuraj pogardzają śmiercią. Inaczej jednak traktują samobójstwo. „Nasz ethos rycerski kształtował się pod wpływem chrześcijaństwa, w którym samobójstwo jest potępiane, zaś okryty niesławą bohater powinien dążyć do odzyskania czci. Inaczej jest w ethosie samurajów powstałym pod wpływem buddyzmu” - pisze Zdzisław Nader (Najder 2010).

Według *bushido*, osoba zhańbiona powinna popełnić *seppuku*.

„Samurajski kodeks przewidywał z niezwykłą precyzją, w jaki sposób należy dokonać seppuku. Samobójca dokonywał ablucji, wiązał włosy, zakładał białe kimono. Mógł wyrazić ostatnią wolę lub napisać list. Następnie przechodził do świątyni, oddzielnego pawilonu lub wychodził do ogrodu. Spektakl odbywał się w miejscu zamkniętym, do którego dostęp mieli tylko wybrani. Jeśli seppuku wykonywane było jako kara na wojownika, to ceremonii pilnowali nieruchomi i milczący świadkowie, przedstawiciele władcy, a samobójca, gdyby zadrżała mu ręka w trakcie uderzenia mieczem w lewy bok, mógł liczyć na skrócenie męki przez kaishaku, który stał za skazanym z obnażonym mieczem i obcinał mu głowę silnym ciosem w kark” (Pinguet 2007: 172-173).

Czternaście wieków później, kiedy oglądamy filmy Kurosawy, rozpoznajemy postacie dobrze nam znane z Biblii oraz europejskich opowieści o wierności, odwadze i honorze. Wartości te były hołubione w Europie i na dalekim Wschodzie w czasach nam jeszcze bardzo bliskich.

Za ostatniego samuraja XX wieku uchodzi przecież kandydat do nagrody Nobla, dramaturg Mishime Yukio, który popełnił rytualne seppuko w 1970 roku protestując przeciwko upadkowi japońskiego ducha narodowego.

Honorowa, samobójcza śmierć stała się tematem głośnego filmu Masaki Kobayashi pt. „Harakiri” (1962). 1630 rok, 13 maja. Tego dnia w dziennik klanu Iyi figurują dwie noty. Dwa wydarzenia o zupełnie różnej wadze. Rano, dziedzic Bennosuke przyniósł do pałacu rybę, którą domownicy się zajadali. Natomiast pod wieczór przybył dziwny osobnik podający się za byłego sługę Fukushima w Hiroszimie. Przedstawił się jako *Ronin*, czyli błakający się bez celu od wsi do wsi bezpański Samuraj. Poprosił o dostęp do placu przed bramą, by honorowo pozbawić się życia. Wcześniej, starał się znaleźć posadę u innego pana: czasy pokoju nie są jednak łaskawe dla wojowników. Klany wówczas rozwiązywały się. Natomiast samuraje poznali świat pieniędzy, właściwie jego braku. Publiczna nędza nie przystoi samurajowi. Motome Chijiwa postanowił więc uśmiercić siebie przez dokonanie rytualnego seppuku. Przed samobójstwem Chijiwa, najbliższy radca pana domu udaje się do miejsca, w którym urzęduje duch przodków klanu Iyi. Kłania się

samurajskiej zbroi i prosi o przebaczenie: albowiem za chwilę, w świętych progach przodków, „rozpruje sobie brzuch niegodziwiec”. Z nędzy – prawdopodobnie - zamienił święty miecz samurajski na atrapę z bambusa. Żołnierze z domu Iyi nie zniosą tej zniewagi w swoich progach. Każą mu dokonać Seppuku wedle ściśle ustalonego rytuału – czyli własnym mieczem. Po latach pojawi się w ojciec Chijiwa, by opowiedzieć prawdziwą historię, która doprowadziła jego syna do rozpaczliwej ostateczności.

3.8. Wieczna twierdza. Przypadek żydowski

W Biblii, w Drugiej Księdze Machabejskiej, rozdział XIV, niejaki Razis z Jerozolimy, którego okupant podejrzewa o podsycanie oporu przez wierność judaizmowi, staje przed groźbą aresztowania przez wodza Nikanora. Wtedy kieruje przeciw samemu sobie miecz. Umierając, obiema dłońmi wrywa sobie wnętrzności i rzuca je w stronę wrogów. (Pinguet 2007: 10)

Gdy pojedziemy na zorganizowaną wycieczkę do Izraela, to możemy być pewni dwóch obligatoryjnych wizyt: w Instytucie Yad Vashem oraz w fortecy Masada.

Yad Vashem to pojęcie zaczerpnięte z Proroctwa Izajasza:

- Dam im w domu moim i w murach moich miejsce i imię lepsze nad synów i córki; imię wieczne dam im, które nie zaginie. (Iz.56.5,).

Proroctwo Izajasza posłużyło Żydom do stworzenia Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu, który opowiada światu ethos męczeństwa narodu w czasie wojny. Jest tutaj również wspaniałe muzeum imion ofiar i ogród sprawiedliwych, którzy ratowali naród żydowski od Zagłady.

Natomiast w niewielkiej odległości od Jerozolimy, którą starożytny piechur mógł przebyć od rana do zmroku, na szczycie płaskowyżu, którego pionowe ściany wznoszą się 410 m nad poziom Morza Martwego, widnieje słynna Masada, jeden z najcenniejszych zabytków starożytności w Izraelu i jeden z najważniejszych żydowskich symboli narodowych.

W ostatniej księdze dzieła składającego się z siedmiu ksiąg, autor opisuje wydarzenia, które nastąpiły po zajęciu przez Rzymian Jerozolimy w roku 70 i po wybuchu powstania żydowskiego przeciwko cesarzowi. Całość wydarzeń opisanych w „Wojnie” rozegrała się w Jerozolimie mniej więcej w okresie od 66 do 74 roku.

„W Judei tymczasem – podaje Flawiusz w Księdze Siódmej w rozdziale VIII – zmarł Bassus, a zarząd po nim objął Flawiusz Silwa. Ten widząc, że cały kraj uległ orężowi rzymskiemu, oprócz jednej twierdzy, która nie złożyła broni, ściągnął z różnych miejsc

wszystkie siły i wyprawił się na nią. Zwała się ona Masada” (Flawiusz 2001: 408) *Mesadha* w języku aramejskim oznacza „szczyt góry” lub „silną skałę”.

A kim był autor „Wojny Żydowskiej”? Życiorys Józefa Flawiusza niewątpliwie zasługuje na odrębny rozdział każdej pracy poświęconej wydarzeniom tej epoki. Jak pisze Radożycki, przyszedł on na świat w Jerozolimie w roku, gdy na tron wstąpił cesarz Kaligula, a więc na przełomie lat 37 – 38 po Chrystusie.

Józef Flawiusz znał język aramejski, uczył się hebrajskiego i posługiwał się greką. Gdy miał 26 lat został wysłany do Rzymu w jakiejś ważnej misji. Dotarł do Puteoli, mimo, że jego statek rozbił się na morzu. Ale jego misja w Rzymie powiodła się znakomicie. Ponoć dzięki wstawiennictwu aktora Alitursa zrobił nawet dobre wrażenie na cesarzu Neronie i udało mu się wyjednać uwolnienie rodaków z niewoli Rzymian. Potęga Rzymu zrobiła na nim jednak takie wrażenie, że po powrocie do Jerozolimy odradzał rodakom jakiegokolwiek zbrojnie wystąpienia, które w jego mniemaniu mogły zagrozić istnieniu państwa żydowskiego. Niestety, wiosną 66 roku w Jerozolimie panował prokurator Florus, łapówkarz, kłamca i okrutnik. Gdy Florus zmasakrował 630 mieszkańców Jerozolimy, w całym kraju wybuchł bunt. Wtedy na czele 60.000 ludzi do Galilei wkroczył Wespazjan. Po inwazji Rzymian rola Józefa jest w kraju niezwykle dwuznaczna. Niby stronnik Nerona, ale Wespazjanowi przepowiada objęcie władzy. Niby patriota, a uzyskuje obywatelstwo rzymskie. Niby tylko tłumacz okupanta, a namawia mieszkańców Jerozolimy, aby się poddali.

Twierdzę Masada o której pisze Józef Flawiusz, kazał zbudować parę dziesiątków lat wcześniej Herod. Wzniesiono ją, jak podaje Aleksander Krawczuk w swojej znakomitej książce „Herod król Judei.” (Krawczuk 1985).

Na szerokiej platformie skalnej, ze wszystkich stron opadającej bardzo stromo, niemal prostopadle. Rozciągał się stamtąd wspaniały widok na skalne pustkowia i niebieską taflę morza; za nią, na wschodzie, zamykał horyzont łańcuch gór Moabu. Twierdza, z natury obronna, była nie do zdobycia. Zgromadzono tam wielkie zapasy żywności i wody, zebranej w czasie zimowych deszczów do cystern wykutych w skale. W 39 roku Rzymianie odstąpili jej po kilkunastu miesiącach oblężenia.

Herod miał tę twierdzę i pałac zbudować jako miejsce schronienia dla siebie, ponieważ liczył się z podwójnym niebezpieczeństwem: ze strony narodu żydowskiego, żeby nie chciano go usunąć i przywrócić do władzy dawną dynastię, następnie, co było poważniejsze i groźniejsze – ze strony Egiptu, Kleopatry. Ta bowiem nie poniechała swoich zamiarów i nieraz zwracała się do Antoniusza, domagając się zgładzenia Heroda i prosząc o podarowanie jej królestwa judejskiego.

Wtedy, w 39 roku, Masada powstrzymała ataki Rzymian. Ale teraz, 31 lat później, historia miała się potoczyć zupełnie inaczej.

„Wódz rzymski na czele swoich zastępów ruszył na Eleazara i sykariuszów, którzy wraz z nim zajmowali Masadę” - pisze Józef Flawiusz (Flawiusz 2001: 410).

Sykariusze to powstańcza grupa patriotów. Flawiusz nazywa ich rozbójnikami, którzy szerzyli w Jerozolimie terror. Eleazar był ich przywódcą. Kiedy więc Izraelici znaleźli się w Masadzie, Rzymianie całą twierdzę otoczyli murem. Znaleźli też wkrótce miejsce odpowiednie do usypania wału. I tutaj wojsko zносиło ziemię usypując wał wysoki na dwadzieścia łokci. Na nim ułożono dobrze spasowaną warstwę głazów wysoką na 50 łokci. Dopiero na tej konstrukcji ustawiono maszyny oblężnicze. Zbudowano też wieże opancerzone żelazem, skąd miotano pociski. Eleazar zrozumiał, że dłużej nie będzie mógł się bronić. Wiedział także, jaki los czeka obrońców twierdzy, gdy wpadną w ręce Rzymian. Dlatego zebrał wszystkich w największej sali i wygłosił mowę, którą improwizuje w swojej „Wojnie Żydowskiej” Józef Flawiusz:

„Biada młodzieńcom, którzy przez swą siłę ciała zmuszeni będą znosić liczne męki, biada także tym podeszłym w latach, którym sędziwy wiek nie pozwoli wytrzymać takich cierpień. Będzie można widzieć, jak wloką żonę na pohańbienie i usłyszeć głos dziecka, które ze związanymi rękami wzywać będzie pomocy ojca. Ale dopóki te ręce pozostają jeszcze wolne i dzierżą miecz, mogą oddać szlachetną przysługę. Zgińmy nie jako niewolnicy naszych nieprzyjaciół, lecz razem z dziećmi i żonami rozstańmy się z życiem jako ludzie wolni. To nam nakazują nasze prawa, o to błagają nas żony i dzieci nasze. Bóg sam zesłał na nas taką konieczność, a tylko Rzymianie pragną, by było inaczej (...) Przeto złożyli jak najszybciej swój dobytek na jedno miejsce i podpalili go; następnie wybrali losem spośród siebie dziesięciu, którzy mieli być zabójcami wszystkich (...) Ci zaś bez wahania wszystkich pozabijali i to samo prawo losu ustalili dla siebie samych (...) Jednakże w podziemiu, kędy biegł wodociąg dostarczający wodę pitną, ukrywała się staruszka oraz pewna krewna Eleazara (...) z pięciorgiem dzieci (...) Liczba ofiar łącznie z kobietami i dziećmi wyniosła dziewięćset sześćdziesiąt. Tragedia ta rozegrała się dnia piętnastego miesiąca Ksentyku” (Flawiusz 2001: 418).

Oto historia miejsca na przysadzistej, niedostępnej górze na skraju pustyni nad Morzem Martwym, gdzie rekruci Sił Obronnych Izraela składają przysięgę wojskową ślubując, że „Masada nigdy więcej nie padnie”.

3.9. Wiek dwudziesty: zmierzch ethosu rycerskiego?

W niezrównanym eseju „Between Past and Future : Six Exercices in Political Thought” Hannah Arendt ze smutkiem konstatuje, że świat, który przeżył rewolucję indywidualistyczną jest przekłamaniem. *De facto*, nie ustanawia oddzielnych, bezludnych wysp, *identity*, lecz wytwarza klony - tego samego człowieka. „Czasy współczesne, wraz ze wzrostem *alienacji* na świecie, doprowadziły do sytuacji w której człowiek, dokąd by nie poszedł, nieustannie spotyka samego siebie” (Arendt 1972: 119). Autorka przejmującej rozprawki na temat doniosłości nieposłuszeństwa obywatelskiego z trwogą konstatuje postępującą pasywność współczesnego człowieka. Nie ma on ochoty wiązać swojego jednostkowego bytu z życiem kolektywu.

Dziwne czasy, dziwił się Walter Benjamin, heroizmu à rebours. Zainspirowany Baudelairem zaobserwował, że współczesnymi herosami są figury *prostytutki, lesbijki, Apacza i wisielca*. Figury Benjamina są na rogatkach normalnego biegu społeczeństwa. W ogólności **wiek XX głosi apologię odmienności negatywnej**. To znaczy takiej, która podkreśla swoją opozycję do wspólnoty pierwotnej. Głosi apologię odcięcia się jednostki od kolektywu. Lévinas odkrył także inną tendencję charakteryzującą wiek poprzedni. Trauma drugiej wojny światowej zakwestionowała wartości spajające wspólnotę i wytworzyła *postawę ucieczki*, fundamentalnie egzystencjalną potrzebę eskapizmu w świat wewnętrzny. W innym miejscu pisałem o tym fenomenie (Darmas 2010).

Potrzeba *ucieczki*, jak pisze w swoim studium francuski filozof Emmanuel Lévinas, rodzi się ze zderzenia immanentnej potrzeby wolności z niewygodnym faktem bycia, które każda jednostka odczuwa jednocześnie. Ta „brutalna” ambiwalencja staje się z czasem tak uciążliwa, że pomału przeobraża się w narastające poczucie *wstydu bycia*.

Wcześniejszy XIX-wieczny heroizm zakładał zerwanie z rzeczywistością zewnętrzną, „by zapewnić jej pełen samodzielny rozkwit”. Natomiast filozofia XX wieku neguje demiurgiczną moc „Ja”; w nowej optyce „Ja” zapętlilo się w wszechogarniającej rzeczywistości „konieczności i przypadku”, o których pisał Jacques Monod.

Zwróćmy uwagę, iż Levinas swoje rozważania snuł w momencie, gdy świat zachodniej cywilizacji po mozolnym przebudzeniu z horroru drugiej wojny światowej zaczął w końcu na nowo rozkwitać.

Lévinas z niezwykłą przenikliwością dostrzegł rysy rzeczzonego kryzysu cywilizacji w przemianach XX-wiecznej filozofii: kapitulację wobec wyzwań, jakie niesie za sobą byt. W czasach teraźniejszych, pisze w swojej „Ucieczce” Lévinas, filozofia „bycia” zrywa z poszukiwaniem „bytu nieskończonego”. Zaczął natomiast doszukiwać się jego „głębszych ułomności”. Winnym tego stanu rzeczy jest duch mieszczański, którego fundator - ethos przedsiębiorczego kapitalisty - stoi w obliczu dziejowego bankructwa. Jednostka, która raz

pozna smak owoców tego systemu nigdy nie zaznapiocucia sytości. W pogoni za coraz nowszymi doznaniem byt cierpi poprzez przyjemność, aby w końcu odczuwać wobec siebie wstyd. „Kiedy pojawia się wstyd, oznacza to, że nie udało nam się ukryć tego, co ukryć chcieliśmy” - pisze Lévinas (Lévinas 2007: 26). Momentem poprzedzającym ucieczkę są *nudności*. Ucieczka daje chwilowe zapomnienie i cykl się powtarza. **Tylko kuratela hierarchii wartości, uważa francuski filozof, jest kresem ucieczki.**

Jak słusznie zaznaczył we wstępie do rozprawki Lévinasa Jacek Migasiński: „Uciekanie nie bierze się jedynie z marzenia poety, który chciałby wymknąć się z «pospolitej rzeczywistości», ani też nie wynika - jak to miało miejsce u romantyków XVIII i XIX wieku - z dążeń do zerwania z konwencjami i ograniczeniami narzucanymi przez społeczeństwo, jakie miałyby fałszować czy wręcz unicestwiać naszą osobowość. Uciekanie nie jest poszukiwaniem cudu, zdolnego rozerwać gnuśność mieszczańskiej egzystencji (...) Stanowi poszukiwanie schronienia” (Migasiński 2007: 11). Nie ulega wątpliwości, że wizja jednostki przesiąkniętej wstydem własnego jestestwa bierze się z rosnącego wpływu koncepcji *indywidualistycznej* społeczeństw Zachodnich.

Korzeni współczesnego indywidualizmu, twierdzi Małgorzata Jacyno, należy upatrywać w rewoltach lat 60., gdy mieliśmy do czynienia z załamaniem się ethosu purytańskiego i pojawieniem się indywidualizmu „nowej klasy średniej” (Jacyno 2007).

„Ethos purytański zakładał metodyczną kontrolę ludzkiej zdeprawowanej natury (...) Asceza i aktywizm były dla purytanów i zalecany sposób życia, i zarazem interpretacją własnego przeznaczenia. Idea predestynacji wyklucza możliwość zmiany wyroków Boga w kwestii zbawienia jednostki. Omnipotencja Boga nie przewiduje bowiem, aby ludzie za sprawą dobrych uczynków byli w stanie zmieniać postanowienia o rozdzieleniu łaski”. Kontrkultura i „nowa klasa średnia” przeciwstawiały się ascezie na rzecz afirmacji życia, odrzuciły skostniały formalizm na rzecz kreatywności, odrzuciły cichą pobożność religii dla wszechwładnej, wyemancypowanej od klamry dogmatyki indywidualności, zamieniły postawę samoumartwienia na postawę „wiecznej młodości”, uwolnioną od brzemienia melancholii i pesymizmu. Głównym programem nowej kultury jest właśnie wydobyć się ze szponów predestynacji - raz ustalonego (Jacyno 2007: 9).

Innym motorem napędzającym powstanie kultury indywidualizmu jest natura „procesu racjonalizacji świata oraz stworzonych przez ten proces warunków doświadczenia i aktualizacji podmiotowości” (Jacyno 2007: 9). Małgorzata Jacyno zauważa, że jednostka staje się jednocześnie podmiotem i przedmiotem swoich decyzji. Postanawia o swoim losie, a ta indywidualna i suwerenna decyzja ukierunkowuje trajektorię jej życia. Mamy do czynienia z tragedią człowieka wykorzenionego,

„niedogodnie urodzonego” a na domiar złego „przez przypadek”. Tę myśl najpełniej wyraził Cioran. To dekadencja dekadencji, zapoczątkowanej przez kontestację Maja 68. Stanowi ostatni - i najmocniejszy - akord przygody egzystencjalnej. Wszystko zostało spartaczone u zarania, bo jak mawiał Cioran: nie udało mu się nie urodzić. Cioran od wspólnoty ludzi wolał wspólnotę świętych, nietkniętych brzemieniem wiedzy. Święty poza czasem, „wydany” na świat szczęśliwie, nie wie; nie znając przyczyny czy wytłumaczenia wszechświata, zmierza bez przeszkód tam skąd przybył – do Nieba. „Aniołowie widzą wszystko, lecz nic nie wiedzą. Analfabeci doskonałości” (Cioran 2003: 44).

Wszelka historia, czy to ludzkości czy poszczególnego człowieka, to dla Emile’a Ciorana zaprzeczenie moralności. Na dowód tego zwykł przytaczać Stary Testament i zawarty w nim upadek pierwszego myślącego człowieka:

„Dla mnie w całej historii jest tylko jedno prawdziwe odkrycie. Znajduje się ono w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju, gdzie jest mowa o drzewie życia i drzewie poznania. Drzewie poznania, to znaczy drzewie przeklętym.” Pierwszemu człowiekowi nie wystarczyły uroki Edenu, pożyłkował więcej, chciał wiedzieć, odrzucając tym samym bycie w Bogu. I tak zaczęło się jego zstąpienie do piekieł Rozumu. „Jeśli przebudzenie przychodzi z takim trudem, to dlatego, że z bólem serca opuszcza się prawdziwy i jedyny raj, nieświadomość” – pisze Cioran (Cioran 2004: 293).

Błędem byłoby skategoryzować Ciorana jako nihilistę bądź skrajnego realistę. Jego myśl cechuje, jeśli wolno tak powiedzieć, *przymusowa wolność odrzucania*. W swoich „Dziennikach” często mówi jedno, by parę kartek dalej stwierdzić z tą samą stanowczością coś zupełnie odwrotnego; struktura jego myśli bazuje na sprzecznościach; podobnie Adam wpierw zrywa owoc, później żałuje. Tak działa jednostka paradoksalna: z głęboką potrzebą poznania i oddawania się na pastwę własnych emocji, *de facto*, kaprysów.

Zgodnie z regułą tej chińskiej tortury najpierw Cioran przeklina dzień swoich urodzin, dalej stwierdza, iż żyjemy wszyscy na dnie piekła, w którym każda chwila jest cudem. Z przerażeniem odnotowuje cały apanaż istnienia swoich sąsiadów przy ulicy Odéon w Paryżu, nienawidzi odgłosów normalnej egzystencji, owych dowodów ludzkiej aktywności, otwierania szafek i trzaskanie drzwiami.

Jednocześnie zwierzał się Léo Gillet: „Naprawdę piękne jest w życiu to, że człowiek nie ma żadnych, absolutnie żadnych złudzeń, a jednak jakimś aktem opowiada się po stronie życia, staje się jego współnikiem, wchodzi w absolutną sprzeczność ze wszystkim, co wie o życiu. I jeśli ma ono w sobie jakąś tajemnicę, to jest nią właśnie to: wiedząc o nim wszystko, co pan wie, zdolny jest pan zrobić coś, czemu cała pańska wiedza zaprzecza”.

Jako dowód przywołuje historię swojego przyjaciela, niemieckiego Żyda, fotografa i skrajnego nihilisty: „Ten właśnie człowiek w wieku sześćdziesięciu lat żeni się z młodą dziewczyną. Rodzi mu się dziecko. Mówię: „Jakże pan, który nie ma złudzeń na żaden temat, mógł zrobić coś takiego?”. On na to: „Cóż, po prostu zadurzyłem się w tej kobiecie...” (...) Otóż ta sprzeczność między jego wiedzą i jego postępkami nadaje wymiar tajemnicy życia i w pewnym stopniu je odkupuje” (Cioran 1999: 93).

Cioran nie dążył do pogodzenia paradoksów, przeciwnie: jako człowiek nie potrafił sam dokonywać wyborów. To pierwszy etap, etap nieodkryty. Rumuński filozof idzie jednak dalej: ponad sprzecznościami, w momencie immanentnej wolności może zaistnieć sytuacja zbliżenia się z Bogiem; gdy nie musimy już rozstrzygać czy On jest „czy nie ma Go wcale”. „Jestem w Bogu nie wierząc w niego”, powtarza i dodaje: „Można kochać Boga tylko nienawidząc Go”. Mogłoby się wydawać, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju bluźnierstwa - lecz przypomnijmy sobie Fiodora Dostojewskiego, którego przecież trudno posądzać o nihilizm: czy jego bohaterowie w momencie skrajnego upadku nie są najbliższymi Boga? Raskolnikow wprawdzie musiał zabić starą lichwiarkę po to, aby zostać zbawionym; by na kolanach, zaintonować swoją Pieśń do Najwyższego. W epilogu „Zbrodni i kary” mowa w ostatnim zdaniu o nowym życiu, które czeka na mordercę – o życiu... Nie musimy chyba zaznaczać, iż Cioran był wielkim Czytelnikiem rosyjskiego geniusza, i tylko ktoś taki mógł pod wpływem szatańskiej polifonii petersburskiego mistrza napisać: „Obiektywność jest zabójcą życia oraz «życia» ducha”. Prawdy obiektywne nie istnieją, są jedynie konstruktami dalekimi od człowieka. Prawdy należy szukać w człowieku – nienawidzącym i kochającym zarazem...

Język oraz myśl Dostojewskiego są więc na wskroś rosyjskie. Ich cechą jest dążenie do wyrażenia sprzeczności. W jego twórczości nie ma więc jednej prawdy. Jest za to wielowątkowość, kłębowisko myśli i sprzeczność poglądów. To wszystko występuje jako jeden, zagmatwany węzeł.

„Jestem dziecięciem wieku, dziecięciem niewiary i zwątpienia po dziś dzień, a nawet (wiem o tym) do grobowej deski.” - pisze do epistolarnej przyjaciółki w 1854 r.

Żaden pisarz nie ukazał lepiej tego, jak to, co Szestow nazwał „filozofią dramatu”. Dostojewski doznał na własnej skórze konfrontacji platońskich ideałów z wulgarną rzeczywistością. Przeplącił to zsyłką i strachem, który towarzyszył mu do ostatnich dni życia. Miał nieodparte wrażenie, że popadnie w letarg. Jego życzeniem było, aby pochować go dopiero parę dni po stwierdzeniu zgonu. Wizja istnienia na tym ziemskim padole nappełniała go grozą. „Katorga Dostojewskiego trwała nie cztery lata, ale całe życie...” (Szestow 2000: 100).

Teoria kontrapunktu poglądów i idei w literaturze polskiej nie istnieje. U nas się gawędzi - twierdził Wańkowicz. Gawęda „powstała w kulturze nasyconej podmiotowością (...) tam na pierwszym planie stoi jednostka dająca miarę obrazu” (Wańkowicz 1972: 150).

Silna podmiotowość, wypowiedź naszpikowana dywagacjami, luźno potraktowana dyscyplina narracyjna - oto składniki mowy dumnej, mowy na wskroś szlacheckiej. Bo nie kto inny jak Gombrowicz uważał, że polskiej literaturze przysługuje przywilej otwarcia na kwestie uniwersalne. Inaczej mowa polska miała pozostać prowincjonalnym i hermetycznym zjawiskiem. Przecież całe generacje fascynowały się ironicznymi passusami z „Dzienników” o prymitywnych odczytach emigracyjnych pisarzy, którzy „wykazywali urbi et orbi, że jednak sroce nie wypadliśmy spod ogona gdyż Tomasz Mann uznał „Nie-Boską” za wielkie dzieło, a „Quo Vadis” tłumaczone było na wszystkie języki (...) lubując się własną kulturą, obnażali(śmy) swój prymitywizm” (Gombrowicz 2004: 12).

Moim zdaniem fałszywie odczytuje się intencje Gombrowicza twierdząc, że według niego literatura ma obowiązki wobec ludzkości, a nie narodu. Odczytuję jego ataki tak: bądźmy w głównym nurcie dociekań współczesnej literatury - ale po swojemu. W tej kwestii celnie wypowiedział się Andrzej Żuławski, który twierdzi, że lepiej być sędzią liniowym, bo liniowy widzi także sędziego głównego... Zamknijmy w tym miejscu parantezę o twórczości Dostojewskiego, potraktujmy ją jako zapowiedź XX-wiecznej Cioranowskiej *chandry*. Jej najdrastyczniejszego objawu. Rumuński myśliciel sam przecież pisał, że nie dyskutuje się ze wszechświatem, lecz się go wyraża.

Żyją wśród nas tacy, którzy przegapili moment upadku, moment uruchomienia świadomości dialektycznej. Denominacji dobra i zła. Dla Emila Ciorana życie może mieć sens, o ile jest się takim naiwnym: świętym. Niebiańskim Idiotą... Reszta to, podobnie jak on, „nieudani”.

Cioran gardził filozofią, sam wolał nazywać siebie wagabundą myśli. Filozofia to fach, dlatego z najwyższą nieufnością patrzył na tych zręcznych mistrzów myślenia. Nie mógł pojąć jak można zaufać człowiekowi, który tworzy pogmatwane systemy, nie doświadczając na własnej skórze efektów swojego szaleństwa. „Święci są ciemniakami obok filozofów, choć wiedzą wszystko. Naprzeciwko Arystotelesa każdy święty to analfabeta. Dlaczego więc sądzimy, że od tego drugiego nauczylibyśmy się więcej? (...) Każda filozofia to coś bez odpowiedzi (...) Tu śmiertelnicy dowodzą swej inteligencji, bo wszystko, co w filozofii istotne, sprowadza się do pożyczek religii i do apeli mistycznych. Sama przez się, podobnie jak cała kultura, nie dowodzi niczego. Filozofowie mają krew chłodną. Ciepło panuje tylko w bliskości Boga” (Cioran 2003: 56).

W cioranowskiej fascynacji hagiografiami dostrzec można chęć zmierzenia się z Bogiem twarzą w twarz. Ale uwaga - Bogiem jako konstruktem idealnej sytuacji osamotnienia.

Rumuńskiemu *przyjacielowi*, który zazdrości mu pobytu w Paryżu, w samym centrum rozkwitu współczesnej demokracji, Cioran kreśli rapsodyczną wizję zepsucia, derywacji, które powoduje najlepszy z ustrojów. „Ten świat nie jest bynajmniej cudowny” - wzdycha Cioran (Cioran 2008: 5). i wspomina słodką niewinność czasów dzieciństwa w Siedmiogrodzie „oddałbym wszystkie pejzaże świata za pejzaż mojego dzieciństwa (...) Wszystkich nas prześladują nasze początki” (Cioran 2008: 6,7). System parlamentarny z dobrobytem materialnym doprowadza do wyjąłowania: częściej gadaniny, stracenia z horyzontu roztropności i istotnej walki o dobro wspólnoty politycznej: „To, że partie mogą się zmagać i siebie nie unicestwiać, przekraczało moje pojęcie. W ustroju parlamentarnym dopatrywałem się hańby gatunku, symbolu ludzkości wykrwawionej, bez namiętności i przekonania, niesięgającej absolutu, pozbawionej przyszłości, ograniczonej w każdym punkcie, niezdolnej do wspięcia się ku wyższym mądrości” (Cioran 2008: 7,8).

Wzrost tolerancji, cechujący wszystkie społeczeństwa Zachodnie, oznacza spadek sił witalnych. Nie ma już o co walczyć, brak sporu, kolegialna zgoda na *status quo* to szczytowy moment dekadencji ustrojowej. „Człowiek staje się tolerancyjny wówczas, gdy traci wigor, gdy grzecznie popada w zdziecinnienie, gdy jest nadto zmęczony, by niepokoić drugiego swą miłością czy nienawiścią” (Cioran 2008: 120). Społeczeństwo burżuazyjne, jak pisze Cioran, jest równie niezadowolające co niezrealizowane utopie komunistyczne na Wschodzie: „Nie dość powiedzieć, że obfituje ono w niesprawiedliwość - jest w istocie tej niesprawiedliwości kwintesencją. Jedynie próżniacy, pasożyty, eksperci od nikczemności, mali i wielcy łajdacy korzystają z dóbr, które wystawia, i z przepychu, którym się chełpi: z płytkich rozkoszy i rozrzutności. Pod połyskiem, jakim błyszczy, kryje się świat rozczarowań (...)” (Cioran 2008: 17). Społeczeństwo Zachodnie posiada, owszem, jakieś ideały, są one jednak bez treści, jak mity bez treści. „Burżuj nie wierzy w nic - lakonicznie stwierdza Cioran. (...) Gdyby sprzeciwiono mi się, mówiąc, że burżuj w coś jednak wierzy, że pieniądz spełnia dla niego funkcję dogmatu, odrzekłbym, że dogmat ten, najohydniejszy ze wszystkich (...) Wybaczymy innym ich bogactwa, jeśli w zamian pozostawiają nam swobodę śmierci głodowej *na własny sposób*. Nie, nie jest tak złowieszcze społeczeństwo, które się tobą nie zajmuje, które cię poucza, zapewnia prawo do atakowania go, skłania cię, wręcz zmusza do tego w chwilach lenistwa, gdy nie ma dość energii, by napawać się wstrętem do samego siebie. Koniec końców obojętne jest w

równej mierze na swój i twój los i nie chce w żaden sposób wnikać w twoje nieszczęścia, aby je złagodzić lub pogłębić” (Cioran 2008: 20).

Spółeczeństwa liberalne, *burżuazyjne*, używając stosowanego konsekwentnie przez rumuńskiego myśliciela *vocabularium*, stają się coraz bardziej sterylne, wyjąłowane przez proces maksymalizacji zysków. Inaczej mówiąc społeczeństwo francuskie „usuwa tajemnicę, absolut, porządek i nie ma więcej prawdziwej metafizyki niż prawdziwej policji, zamyka jednostkę w niej samej i zarazem oddala ją od tego, czym jest, od jej własnej głębi” (Cioran 2008: 21). Stajemy się, li tylko, konsumentami dóbr, jak Houellebecq zauważył, oto pierwszy etap. W kolejnych sami przekształcamy się w produkt konsumowany przez innych konsumentów. W innym miejscu pisałem o nowym typie *alienacji* społeczeństwa liberalnego: kiedy jednostka sama uzależnia się od stopniowego unicestwienia.

Całe okrucieństwo bezdusznego systemu przeżywa w ciągu całego swojego życia Bruno z „Cząstek elementarnych”; już od wczesnych lat stanie się jego czynną ofiarą. Do okrucieństwa, braku moralności przyzwyczai go pensjonat; tam, młodzi szubrawcy będą nań oddawać kał, kazać pić mocz. Nie pozostanie to bez wpływu na jego przyszłe życie rodzinne.

Bowiem Bruno będzie do końca ofiarą. Ofiara jest zawsze zdominowana. Nie tylko poprzez siłę fizyczną. Przemoc, której będzie doświadczać Bruno w dorosłym życiu będzie bardziej wyrafinowana; wyrażona w „prawach rynku” różnicujące jednostki w oparciu o kryteria ekonomiczne czy w oparciu o potencjał seksualny.” (Darmas 2006).

Okrucieństwo systemu będzie polegało na tym, że Bruno nie będzie nigdy mógł uczestniczyć w systemie, bo jest brzydki - jest samcem, który nie przyciąga samic. Będą dla niego okrutne, odmówią mu dostępu do seksualnych gier. Bruno przez całą powieść zachowuje się jak zwierzę podczas rui:

„Praktycznie wszystkie społeczności zwierzęce funkcjonują według systemu dominacji zależnego od siły ich członków. System ten cechuje ścisła hierarchia: najsilniejszy samiec stada nazywany jest zwierzęciem alfa; następny w kolejności, drugi pod względem siły, to zwierzę beta, i tak dalej, aż do zwierzęcia stojącego najniżej w hierarchii zwanego zwierzęciem omega. Pozycje w hierarchii wyznaczane są na ogół przez rytualne walki (...) Najslabsze zwierzę ma w zasadzie możliwość uniknięcia walki, jeśli przyjmie postawę poddańczą (siadanie, pokazanie odbytu). Bruno znajdował się w sytuacji mniej korzystnej” (Houellebecq 2006: 38).

Podobnie jest z Tisserandem z „Poszerzenia pola walki” – trudno go odróżnić od zwierzęcia. Sam powie: „mam wrażenie, że jestem zwiniętym w celofan udkiem kurczaka

na półce w supermarkecie” A później nieco inaczej: „Mam wrażenie, że jestem żabą w słoiku; zresztą przypominam żabę, no nie?” (Houellebecq 2008: 50).

Przesiąknięty katastroficzną wizją upadku Zachodu Cioran, podobnie jak Spengler, wieszczący rychły koniec cywilizacji „ludzi interesu (...) episjerów (...) kombinatorów o pustym spojrzeniu i niepełnym uśmiechu, jakich spotyka się wszędzie, tak we Włoszech, jak we Francji, tak w Anglii, jak w Niemczech” (Cioran 2008: 24).

3.10. Antropologiczne znaczenie walki. Zainspirowane myślą Georga Simmela

Często powtarzanym nadużyciem stało się traktowanie Georga Simmela li tylko, jako epigona „interakcjonizmu symbolicznego”, autora słynnej cytacji o świecie społecznym jako zadzierzgającym się na nowo, „pulsującym strumieniu”. Dokonania autora „Filozofii pieniądza” mienia się w oczach i treścią i formą, jego zasługi na polu nauk społecznych należy traktować na miarę rewolucji przeprowadzonej w filozofii przez Nietschego. Warto w tym miejscu odnotować, że Simmel - podobnie Max Weber - Nietschego znał doskonale i cenił nadzwyczaj wysoko pisarstwo autora „Tako rzecze Zaratustra”. Jeden jak i drugi chodził, jak kot, własnymi ścieżkami naukowymi, co w efekcie spowodowało banicję z kręgów akademickich.

Jeden po wydaniu swojej „Genealogii moralności” zgorszył środowiska Bazylejskie. Wyrastający wówczas na czołową postać socjologii europejskiej Durkheim odmawiał „Filozofii pieniądza” miana rozprawy naukowej. Beckerowski *outsider* dopiero w podeszłym wieku otrzymał z łaski profesurę na nowo powstałej katedrze socjologii w prowincjonalnym Strasburgu.

Niech nas nie dziwi fakt, że dopiero później przyszło akademickie uznanie, skoro nie pozostawili po sobie spójnego systemu, szkoły ani rzeszy oddanych uczniów. Myśl ich błąkała się po grzbiecie różnych tradycji; Simmel kojarzy się to z „atomizmem”, to z „psychologizmem”, „formalizmem”, „irracjonalizmem”, „perspektywizmem”, „estetyzmem” i „imprezjonizmem” (Zeidler-Janiszewska 2006). Nietschego prócz ewidentnych inspiracji z Schopenhauera traktuje się jako myśliciela na wskroś oryginalnego, który bez większych ogródek skreślał wszystkich filozofów zachodnich jako głupców i bałwanów, nędznych i ludzkich - arcyłudzkich. Kant ze swą pseudomoralnością staje się szczególnym przedmiotem jego krytyki, Hegel - drugim. Byli mistrzami krótkich form: Simmel eseju, Nietzsche aforyzmu. Analogie można by dalej mnożyć.

Niemniej wątek, naszym zdaniem, zasadniczy dla zrozumienia dążeń intelektualnych obu myślicieli dotyczy kategorii *niebezpieczeństwa*. Być może

nieprzypadkowo tego rodzaju koncepcje zaczęły kiełkować w umysłach obu myślicieli równolegle? Jako kasandryczne przeczucie okrucieństw kiełkującego wieku.

Sławomir Magala w monografii o Simmelu pisze słusznie: „kategoria konfliktu jest centralną kategorią myśli simmelskiej; powiadał on nawet, że konflikt jest formą uspołecznienia i daleki od upatrywania w nim zagrożenia dla struktury i spójności grupy - szukał w konflikcie jednego z najsilniejszych spoiw grup społecznych”.

To, co Magala jednak przeoczył, a sam Simmel zaledwie zasygnalizował, to moment *trwogi*, moment *de facto przed-konfliktowy*, kiedy niepewność przed sytuacją społeczną osiąga swój paroksyzm i wymaga rychłego rozstrzygnięcia. Innymi słowy, moment ustalenia konwencji spotkania, jego natury i obowiązujących kodów tego spotkania. Mowa o tym świecie zhierarchizowanych sekwencji symboli, tak dobrze namalowanych w prozie Marcela Prousta. Podobnie z *ethosem* rycerskim, który traktujemy tutaj jako skodyfikowany sposób walki z przeciwnikiem. Co więcej, rycerze z czasem dobrowolnie utrudniali sobie walkę - inaczej mówiąc - uszlachetniali ją.

Simmelowska myśl błąka się, pisaliśmy wyżej, bo podobnie jak pisarstwo autora „W poszukiwaniu straconego czasu”, obsesyjnie przygląda się szczegółom, kruchej konstrukcji ludzkich interakcji. Nie miejsce tu, aby kreślić rozległą wizję niebezpieczeństwa u Nietzschego. To temat na osobny tekst, wystarczy, że przypomnimy, że dla autora „Tako rzecze Zaratustra” moralność zrodziła się z lęku człowieka przed zwierzęciem. Ergo, **czyhające niebezpieczeństwo zezwierzęcenia jest gwarancją boskiego pochodzenia człowieka**. Zamknijmy parantezę i powróćmy do Simmela.

W esejach pisanych w latach 1894-1900 Simmel opisuje dynamiczne zmiany zachodzące w społeczeństwie wchodzący na wierzchołek ówczesnych możliwości industrialnych i technologicznych. Przykuwa uwagę esej - „Wyprawy w Alpy”, otwierający cykl. „W turystyce Szwajcarii obserwować można zmiany zachodzące wprawdzie od lat, ale dopiero w ostatnim dziesięcioleciu jednoznacznie dominujące jako tendencja” - inicjuje Simmel (Simmel 2006 : 3). Od razu przechodzi do sedna i antycypuje „inscenizowany autentyzm” McCannella, zauważając „industrializację obcowania z naturą.” Kolej żelazna łącząca najważniejsze europejskie metropolie (bohaterowie „Idioty” napisanego przez Dostojewskiego w latach 1868-1869 spotykają się na trasie relacji Warszawa-Petersburg) zaczęła przekuwać góry. Tam, gdzie zbyt strome stoki uniemożliwiały wspinaczkę ludziom bez alpinistycznego przygotowania. Między innymi w Murren i Wangernalp. Kolejka na Eiger w ciągu jednego dnia potrafiła zawieźć „na górę liczbę ludzi równą sumie wszystkich tych, którzy do tej pory zdołali się na ten trudny szczyt.” „Teraz ubite i wydeptane trakty wabią każdego” - konstatuje Simmel (Simmel 2006 : 3). Dawniejsza niepewność związana

ze wspinaczką, wąski krąg wtajemniczonych w jej sekrety, a późniejsze zaniechanie niebezpieczeństwa zapowiada umasowienie i uprzeciętnienie „przygody”.

Zaniechanie niebezpieczeństwa w społeczeństwie ponowoczesnym stopniowo pogłębia się i ma związek z postępem technologicznym. Emile Cioran nie może wyjść z podziwu w „Historii i Utopii”, że na tak małych przestrzeniach jakimi są miasta, ludzie potrafią ze sobą współżyć bez masowych mordów. Rumuński myśliciel trwożnie podziwia u obserwowanych mieszkańców Paryża lat pięćdziesiątych postępującą apatię człowieka Zachodu. W swoim wyobrażeniu Europejczyk, *grosso modo*, nosi w sobie nieodpartą chęć wyslizgiwania się raz ustalonemu. Dobrowolnej stymulacji niespokojnego ducha. Ubolewał nad faktem, że nie potrafi zadomowić się we buddyzmie ze względu na ową europejską schedę - filozofię Buddy uważał za atrakcyjny system na płaszczyźnie teoretycznej, jednak nie do przyjęcia w prawdziwym życiu.

Ludzie nie stoją na wysokości swojej nienawiści, podkreśla Cioran, przypisując jednocześnie stanowi permanentnego niebezpieczeństwa element nadający biografii jednostki element prawdziwie ludzki. Autor „Zarysu rozkładu” dochodzi, w swoich rozważaniach do zaskakującego wniosku: człowiek Zachodu uzyskał, co prawda, wolność i możliwość indywidualnego rozwoju. Stracił natomiast moc twórczą wypływającą z trwogi charakterystycznej dla człowieka zniewolonego przez system polityczny. Przyszłość, uważa Cioran, należy do kultur jeszcze niedookreślonych, zarodkowych, które jeszcze nie zatraciły poczucia niebezpieczeństwa. Takich jak Rosja, nieskażona ani światłem racjonalnego myślenia, ani totalną wolnością.

Z kolei Dostojewski obserwując piorunujące przyśpieszenie postępu technologicznego nie krył obawy przed jego niebezpieczeństwami. Choćby na stronach „Braci Karamazow” przepowiada zagrożenie masowej komunikacji: „Zapewniają, że świat coraz bardziej się zespala, że zespala się ku braterskiemu obcowaniu, ponieważ skraca odległości, myśli przynosi powietrzem. Niestety, nie wiercie takowemu zespoleniu ludzi” (Dostojewski 1970: 377).

Blisko 200 lat później McLuhan opisuje, jak elektroniczny sposób przesyłania informacji przekształca rzeczywistość. Dziś staje się możliwa dyskusja o „bezcieleśnym bycie”, „prowadzona z młodym człowiekiem, który spędził poranek, żeglując za pomocą internetu po globalnej wiosce w poszukiwaniu niewidzialnych przyjaciół i niemal instynktownie akceptuje sposób, w jaki środek przekazu przetwarza rzeczywistość” (McLuhan 2001: 84). Efektem nasilanie się bezosobowej komunikacji, twierdzi McLuhan, będzie przewartościowanie ogólnie przejętych wartości i, co za tym idzie, nastanie ery szczególnego, bezdusznego okrucieństwa znamiennego dla

społeczeństw prymitywnych. „W naszym wieku przewijamy taśmę wstecz. Grecy przeszli z formy ustnej do pisanej, podczas gdy my przechodzimy z pisanej do ustnej. Oni skończyli na pustyni sklasyfikowanych danych, podczas gdy my możemy skończyć w nowej plemiennej encyklopedii zafascynowania słuchaniem” (McLuhan 200: 88).

3.11. Polska: ostatni bastion ethosu rycerskiego

W tym podrozdziale nie sposób pominąć parę faktów historycznych, które zaważyły na żywotności ethosu rycerskiego w Polsce. **Przypatrując się bowiem zarysom dziejów Polski widzimy, że były one ciągłą, wielopłaszczyznową walką o istnienie kolektywu. Po pierwsze, o niezależność od państw ościennych (pojęcie godności), po drugie o specyficzną tożsamość narodową i system polityczny (pojęcie elitarności i honoru) oraz walką o odrzucenie wszechogarniającej siły Rozumu (czynnik pozaracjonalny).**

Nawiasem mówiąc, warto wspomnieć, iż pierwszy rozbiór Rzeczypospolitej był motywowany niechęcią polskich elit do przyjęcia dobrodziejstw europejskiego Oświecenia. U Kieniewicza, Tymowskiego i Holzera znajdujemy zaskakujący *passus*: „Pierwszy rozbiór, choć ze względu na skalę był zjawiskiem bezprecedensowym, nie wywołał wrażenia. Mocarstwa rozbiorowe uzasadniły swą decyzję w sposób najwidoczniej odpowiadający wyobrażeniom i potrzebom dworów i opinii. Powołały się na całkowity rozkład państwa oraz ducha frakcyjności, który utrzymywał w Polsce anarchię. Można więc było przyjąć, że skoro Polacy w swym «dziwacznym» państwie nie umieją się rządzić, a w dodatku jako fanatyczni katolicy nie są skłonni poddać się zbawiennym wpływom oświeceniowej filozofii, więc słusznie spotyka ich zasłużona kara. Pod rządami jakże oświeceniowych monarchów będą mieli lepsze szansę dojścia do cywilizacji.” (Kieniewicz, Tymowski, Holzer 1990: 190).

Momentem konstytutywnym państwa polskiego było - rzecz jasna - przyjęcie chrztu z rąk Czechów. W nadzwyczaj udany sposób akcentuje Mickiewicz w wykładach w Collège de France, iż Polacy w ten sposób mogli „skorzystać z dorobku wcześniej od nich dojrzałej kultury czeskiej, a poprzez nią - z bogactwem kultury łacińskiej - śródziemnomorskiej i zachodniej. Czesi jednak nie potrafili obronić się przed germanizacją. Polacy wykazali, twierdzi Mickiewicz „silniejszą indywidualność narodową (...) Już w epoce piastowskiej Polaków cechuje niespotykane gdzie indziej natężenie patriotyzmu, którego dowodów dostarczają zacięte walki z Krzyżakami. Równie wcześniej zaczyna się kształtować i szeroko upowszechniać gotowość do przyjmowania

współodpowiedzialności za dobro wspólne, a więc zaczątek i fundament postaw obywatelskich” (Mickiewicz 1997: 87).

Przywileje oraz swoboda religijna - oto dwa komponenty, które kształtowały polską rację stanu i tożsamość narodową do I rozbioru Polski. Istotę polskości, jej swawoli w okresie paroksyzmu demokracji szlacheckiej, Mickiewicz konfrontuje z Rosją, gdzie odwiecznie panował terror („kalkulowane zabójstwo odbywa się tutaj rytmicznie, ludzie zadają śmierć innym ludziom militarnie, religijnie, bez gniewu, bez wzruszenia, bez słów, ze spokojem straszliwszym niż gorączka nienawiści.” [de Custine 1991: 131]), gdzie istniały powszechne poddaństwo i donosicielstwo („Cesarz jest jedynym człowiekiem w Rosji, z którym można rozmawiać nie obawiając się donosicieli.” [de Custin 1991: 94]).

Na rosyjskich równinach działały się rzeczy niestworzone: szalały powołane przez Iwana Groźnego do rugowania niesfornych bojarów, słynące z okrucieństwa, doborowe jednostki militarne: *opricznina*. Miała ona zupełną *carte blanche* w pacyfikowaniu zbuntowanych regionów, eliminacji oficjalnych czy domniemanych wrogów Caratu. Dzięki *opriczninie*, rosyjska myśl o wieki wyprzedzała najczarniejsze kafkowskie sny. Wyrok i śmierć czyhała na każdym rogu: u sąsiada, za płotem, w bramie... Podróżujący w XIX w. Francuz, Markiz de Custine słyszy za swoimi plecami narastające złowrogie szepty charakteryzujące późniejszą codzienność stalinowskiej Rosji.

Carska Rosja Mikołaja I była zapowiedzią komunistycznego koszmaru: „Widok tego społeczeństwa, którego wszystkie sprężyny są napięte jak mechanizm gotowej do strzału broni, przeraża mnie aż do bólu głowy” (de Custine 1991: 168). Strach przed szeptem z jednej strony, ale także trwoga przed posiadaniem pióra z drugiej. De Custine nerwowo chowa swoje notatki przed Rosjanami. Swoje listy wysyła z różnych miejsc. Woli pisać po ciemku z obawy, że zapalone świece mogłyby wzbudzić podejrzenia sąsiadów.

„Polska identyfikowała się (...) przede wszystkim z systemami powszechnie wyznawanych wartości. Równocześnie znajdowała swoje miejsce w systemach uniwersalnych. Pierwszym wymiarem ponadlokalnym stało się Chrześcijaństwo. Chrystianizacja rozpoczynała długi proces wszczepiania się w uniwersalną całość (...) Powstająca czy trwająca Polska stale tworzyła Chrześcijaństwo” (Kieniewicz, Tymowski, Holzer 1990: 11).

Dobrowolna chrystianizacja umożliwiła zachowanie niezależności, a także zapewniała państwu polskiemu trwałe istnienie. Niezależność ta nieustannie była kwestionowana przez państwa ościennie. Z jednej strony przez władców saskich, którzy w 962 r. sięgając w Rzymie po koronę cesarską uznali, że jest to „podstawa uniwersalizmu ich władzy i wyprowadzanych stąd praw do narzucania zwierzchnictwa organizacjom

politycznym, powstałym wtedy w Europie środkowo-wschodniej” (Kieniewicz, Tymowski, Holzer 1990: 33). Z drugiej zaś strony przez nieujarzmionych władców Rusi kijowskiej owładniętych imperialną wizją Trzeciego Rzymu.

Do I rozbioru geopolityka Polski wydawała się być niedookreślonym projektem. Czy raczej projektem, który czekał na ostateczny kształt, na powszechną akceptację. Wizja piastowska zdecydowanie parła na Zachód, natomiast wizja jagiellońska - na Wschód.

Mieszczaństwo, szykanowane przez stan szlacheckich, kształtowało się wedle prawideł niemieckich. Szlachta swoją manifestacyjną pogardą dla chłopstwa utożsamiała cechy typowo wschodnie. „Szlachta tak źle traktowała chłopów - pisze Lewandowski - że ci później mieli negatywny bądź obojętny stosunek do akcji spiskowych i powstańczych. Chłopi często nie czuli się Polakami, bali się Polski i Polaków i nie chcieli słuchać o żadnej nowej Polsce” (Lewandowski 2011: 174).

Natomiast „na wieloetniczny charakter społeczności miejskich XIII w. miało (...) wpływ powstawanie gmin żydowskich. Książęta polscy, zainteresowani rozwijaniem handlu, pragnący korzystać z pożyczek pieniężnych, nadawali Żydom przywileje, określające ich samorząd i własne sądownictwo. Z ludności tej rekrutowali się często poborcy ceł, myt i zarządcy mennic książęcych” (Kieniewicz, Tymowski, Holzer 1990 : 53). Z pełnego immunitetu sądowego i skarbowego korzystał stan duchowy.

Szacunki Cywińskiego odnośnie roku 1772 ukazują społeczeństwo heterogeniczne kulturowo; języka polskiego używało 45% społeczeństwa, ukraińskiego i białoruskiego 35%, jidysz 12%, litewskiego 5%. W Polsce mówiono także po niemiecku, czesku i słowacku (w granicach 1%). W okresie największego rozkwitu polskiej kultury, czyli w romantyzmie, „jako źródło inspiracji literackiej na pierwszym miejscu stoi niewątpliwie Ukraina, sławiona ze względu na swoją szczególnie piękną przyrodę, ale bardziej jeszcze z uwagi na jej burzliwą historię przedmurza i ziemie nieustannych wojen. Drugą strefą uprzywilejowaną jest Wileńszczyzna, a szerzej - całe Wielkie Księstwo Litewskie. Ta wyrazista kresowość głównego nurtu polskiego romantyzmu może dawać wiele do myślenia na temat naszej tożsamości kulturalnej i jej najsilniejszych tradycji” (Cywiński 2006: 112).

Mieszczanie, którzy w takich krajach jak Holandia przyczyniali się do *prosperity* ekonomicznej państwa, stanowili tylko 20% polskiego społeczeństwa. Za to najliczniejszą populacją byli chłopi - 75%. Natomiast korzystająca z szerokich swobód politycznych, żyjąca z upraw na latyfundiach szlachta stanowiła zaledwie 10% ogółu społeczeństwa. (Cywiński 2006: 113). *Nota bene* Tazbir twierdzi, że w 1865 r. aż 49,4% ogółu Polaków było pochodzenia żydowskiego (Tazbir 1986: 35).

Ethos objawiał się w Polsce silnym poczuciem odrębności, nieustanną gotowością obrony praworządności i suwerenności Rzeczypospolitej. Owa odrębność dotyczyła klas uprzywilejowanych: „elementarną świadomość polityczną możemy przypisywać całej szlachcie i większości mieszczaństwa uczestniczącego w różnych odmianach kultury chrześcijańskiej.” - pisze w „Wykładach Witebskich” Bohdan Cywiński (Cywiński 2006: 31).

Po upadku powstania listopadowego funkcje szlachty zaczęła przyjmować inteligencja - kolejny fenomen dziejów Polski. „Tradycyjną przepaść między szlachtą a chłopstwem zastąpił dystans między inteligencją a ludem” - pisze Lewandowski (Lewandowski 2011: 134). Jak możemy skonstatować, warunki do podtrzymania ethosowego żaru były wprost idealne. **Skoro szlachta - to i elitarność. Skoro przywiązanie do Ojczyzny, to i wierność. Skoro mesjanizm i profetyzm, to i wiara w słuszność i nieprzemijalność podejmowanej walki. Poza tym - intelektualna niezgoda, która uniemożliwiła na trwałe zakorzenić się w Polsce racjonalizmowi.**

Kulminacyjny moment rozwoju polskiej kultury, jak wspominaliśmy, przypada na wiek XIX, który był nie tylko eksplozją licznych i niezwykle różnych talentów, ale także renesansem - poprzez wspólną fascynację romantyków średniowieczem - ethosu rycerskiego.

Maria Janion twierdzi, że nie żyjemy już w szponach paradygmatu romantycznego. Negacja demiurgicznej mocy Rozumu i racjonalności - oto wspólny mianownik myśli romantycznej i ethosu. „Była to kultura ludowa przede wszystkim, a następnie pogańska, antylatyńska, słowiańska, północna, a więc wchodziły w nowe życie te wszystkie odłamy kultury, które dotąd - od czasu renesansu - znajdowały się na obrzeżach europejskiego procesu kulturotwórczego (...) Tradycja bowiem, uświadamia się romantyzmowi jako zasób *wiedzy tajemnej*, którą ludzkość żywi się od wieków, a oderwana od niej - umiera w okowach rozumu. Głównym nosicielem i strażnikiem tak rozumianej Tradycji był dla romantyków lud, podstawa zaś jego *wiedzy tajemnej* stała się odczuwana przezeń żywo łączność człowieka z kosmosem, z siłami nadprzyrodzonymi, z którymi każda dusza ludzka pozostaje w nieustannym kontakcie” (Janion 2007: 37).

W centrum zainteresowań literatów XIX w. była historia. Nie ma co się dziwić: „Historia, możliwie odległa i tajemnicza, bardziej fantastyczna niż rzeczywista, stanowiła ulubione miejsce ucieczki od odrażającej dla romantyka rzeczywistości współczesnej” - pisze Cywiński (Cywiński 2006: 114). Mickiewicz z upodobaniem stosował tzw. *historyzm maski*, choćby powołując na bohatera poematu Konrada Wallenroda, mistrza krzyżackiego Średniowiecza.

Oprócz fascynacji tym, co człowieka łączy z niedookreślonym kosmosem romantyzm pielęgnował kult młodości; z jej dezynwolturą, gotowością do podejmowania ryzyka na rzecz wspólnoty politycznej oraz - oczywiście - wiarą. Wiara tak bardzo podobna do wierzeń ludowych, twierdzi Janion, czyli: mroczna, ślepa i bezwarunkowa. Dzięki niej, młodzież stała się niezwykle istotnym orężem w walce z zaborcą. Polski romantyzm naród czyni transcendentnym. Maria Janion podkreśla mistyczno-narodową aurę XIX-wiecznej twórczości. Oddajmy jej głos:

„Romantyzm w Polsce (...) podjął wysiłek modernizacji świadomości społecznej, dostarczenia jej takich reguł budowania obrazu świata, które umożliwiłyby jednostce nie odnalezienie się w nowej rzeczywistości, ale przekroczenie jej” (Janion 2007: 35).

Zupełnie inaczej było we Francji będącej pod przemożnym wpływem, *contract social*, umowy społecznej Rousseau - fundamentu obywatelskiego uczestnictwa w życiu zbiorowym. „Umowa miała określić wzajemne stosunki między warstwami społecznymi. Zakładała wszakże rzecz bardzo ważną, mianowicie istnienie instytucjonalnych ram dla tej obywatelskiej wspólnoty. Zakładała istnienie narodowego państwa. Więcej, państwo było w niej ostateczną, nieusuwalną siłą i oparciem dla całej tej filozofii. Według oświeceniowych filozofów, bez państwa nie istnieje społeczeństwo, nie istnieje ład społeczny” (Cywiński 2006: 33).

Trudno nie zgodzić się z referującym założenia filozoficzne francuskiego Oświecenia Cywińskim. *Casus* polskiego narodu funkcjonującego w pieśniach poetów przeczy uniwersalnym zasadom wyłożonym w „Umowie społecznej”. Walka o *nieprzemijalności* nawoływała do czynów nieprzeciętnych. Ale i sublimowała ojczyznę. Jednym z jej składników była bezwarunkowa miłość do Ojczyzny, wierność, i walka z jej oprawcami.

Spiski patriotyczne w Polsce porozbiorowej około 1820 r. ujawniły powszechną prawdę, „że w narodach podbitych młodzież staje się najżywszym (...) stróżem wartości patriotycznych. Na szereg pokoleń ustalił się też wówczas charakterystyczny obyczaj, wedle którego udział w młodzieżowej konspiracji jest najwłaściwszym dla Polaka rodzajem inicjacji obywatelskiej i politycznej...” (Cywiński 2006: 51).

„Poważną rolę odegrało rozpadanie się tradycyjnej rodziny i kształtowanie się nowych więzi - przyjaźni, koleżeństwa, braterstwa - i to częstokroć w nowym otoczeniu, to znaczy otoczeniu miejskim, bardziej sprzyjającym swobodzie myślenia i działania (...) Gotowość do nieskończonego, bezgranicznego poświęcenia wyróżniała młodzież od

reszty społeczeństwa, a zwłaszcza już odgradzała ją, od samolubnych i małodusznych *starców*, którzy takie widzą świata koło, jakie tępyimi zakreślają oczy. Bohaterowie romantycznych pokoleń: Konrad Wallenrod, Kordian, Konrad ujawniają podobną postawę w całej rozciągłości. Język literatury romantycznej stał się językiem spisku - i to w wielu znaczeniach - i to nie tylko językiem spisku, gotującego insurekcję, ale także i przede wszystkim, językiem spisku młodzieńców przeciw obumarłemu, zimnemu światu, przeciw mędrkom, starcom i filistrom” (Janion 2007: 39).

Była także w romantyzmie inna wiara: w demiurgiczną moc słowa. W lirycznym *delirium* „Wielkiej Improwizacji” Konrad skłóci się z samym Bogiem. Utożsamia się z ciemionym narodem (cz. 3, scena 2):

„Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony,
Ciałem połączam jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon - bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję całego cierpienia narodu,
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu.
Cierpię, szaleję - a Ty mądrze i wesoło
Zawsze rządzisz,
Zawsze sądzisz,
I mówią, że Ty nie błędzisz!” - (Mickiewicz 1999 : 343)

Aliści z pieśnią Wybickiego na ustach polscy żołnierze w armii Napoleona ciągnęli do Ojczyzny: „Mazurek Dąbrowskiego najprościej streszcza istotę naszego losu w ciągu dwóch wieków prawie: nie kończącą się walkę o odrodzenie i wolność” - pisze tuż po wojnie Julian Przyboś. W tym samym, płomiennym tekście opisuje, czym dla powstańców Warszawy było czytanie Mickiewicza: „Tych, którzy odrzucili łatwą ułudę pociechy religijnej, podtrzymywała i zbroiła wiara patriotyczna, wiara w naród, w jego nieśmiertelność. Wiarę tę wyraził w słowach ostatecznych, prawdziwych tak, jakby były pierwszymi i ostatnimi na ziemi - Mickiewicz” (Przyboś 1998: 6).

Gorliwa wiara w ojczyznę dla tych, którzy nie znaleźli na swojej drodze Boga: oto program demiurgicznej, ba!, diabelskiej sztuki. To nie dziwota albowiem „filozofia polskiego

romantyzmu była, jak każda filozofia, ekspresją stanu ducha tamtych czasów, miała jednak mocniej niż inne rozwiniętą funkcję impresyjną: kształtowania nastrojów, przebudowania postaw, hartowania charakterów” (Urbankowski 1979: 9).

Polska tożsamość narodowa dojrzała pod wpływem opisywanych zmian historycznych. Niezwykle ciekawą wizję tej tożsamości podaje Brzezicki (warto wspomnieć, że podobną cechą objęci zostali przez badacza także Białorusini, Ukraińcy oraz Rosjanie). Nazwał ją **typem zachowania skirtotymicznego** (gr. σκιρτάω - *skacząc, tańcząc* oraz θυμός - *siła życiowa*). Skirtotymik działa pod wpływem impulsu, niczym młody chorąży orszański wybucha gwałtownie, punktowo. Jego zapał jest nieuporządkowany i krótkotrwały. Żyje z gestem, gardzi pieniędzmi, w ogólności bardzo nie lubi wspomniania o mamonie. Jego indywidualizm często prowadzi do swawoli i brawury. Nie ma sobie równych pod względem odwagi. „Skirtotymicy najlepiej sprawdzają się tam, gdzie potrzebna jest szybka orientacja, bogata wyobraźnia i improwizacja” (Lewandowski 2011: 152) - podaje Lewandowski. Przykład? Szarża Kozietulskiego w wąwozie Somosierra, w której potrafił się wznieść na wyżyny rycerskości i dokonać zdumiewających wyczynów. Ta grupa społeczna lubi udzielać rad i wygłaszać patetyczne mowy. Z tą opinią na temat Polaków, zgadza się kierownik Katedry Kliniki Psychiatrycznej Akademii Medycznej w Krakowie prof. Adam Szymusik: „Twierdził, iż Polacy sprawdzają się w okresie ciężkich, kiedy zdolni są do krańcowych poświęceń, do solidarności, do bohaterstwa. Dawał przykład obozu koncentracyjnego, w którym sam był. Uważał natomiast, że w warunkach korzystnych dla Polaków po prostu stają się indywidualistami, każdy ma swoją własną filozofię życiową, każdy widzi inne wyjście z sytuacji i wówczas jakiegokolwiek planowe działanie staje się niemożliwe (...) Można to jeszcze uzupełnić takimi cechami jak skłonność do pewnej teatralizacji, patetyzmu. W tych kategoriach mieści się także nacjonalizm i brak poczucia miary rzeczywistości w momentach, kiedy tylko poczyną się nam trochę powodzić” (Szymusik 1983: 34).

Wracając jeszcze do podziału dziejów Vico: stwierdziliśmy, że polskość wydaje się być uwięziona w etapie *bohaterów*. Świadczyło by to o *niedorozwoju* (taki sąd o współziomkach miał Stefan Żeromski) polskiej tożsamości narodowej. Wciąż młodej, wciąż gotowej do totalnego oddania jednej zasadniczej sprawie bez względu na koszty poświęcenia. Z takim myśleniem wydaje się zgadzać koncepcja charakteru narodowego Polaków Kazimierza Dąbrowskiego. Autor w swoim dziele wyróżnił dwanaście cech ujemnych i osiem dodatnich. Zobaczymy, iż są one zbieżne z ingredientami ethosu rycerskiego. Za pozytywne uznał:

1. skłonność do idealizowania, romantyzmu, spirytualizmu, mistycyzmu;

2. odwagę, bohaterstwo, rycerskość, donkiszoterię;
3. humanitaryzm, łagodność, wspaniałomyślność i brak okrucieństwa;
4. szczerość, prawdomówność, wierność i dotrzymywanie zobowiązań;
5. gościnność;
6. upór i nerwowość;
7. poczucie wolności, niezależności i indywidualności;
8. duże zdolności w różnych dziedzinach.

Listę cech negatywnych otwiera nadmierna pobudliwość emocjonalna następnie labilność, zmienność i wybuchowość w działaniu oraz upór, podejrzliwość i brak ufności. Polacy są niecierpliwi, lekkomyślni i powierzchowni. Kolejną wadą jest personalizm (oceniają powierzchownie), klikowość, skłonność do prywaty, opozycji, niekarność, protestów, warcholstwa. To wszystko wynika z wybujałego egocentryzmu. Mają słabe zdolności do samoorganizacji (na podst. Dąbrowski 1992: 106-129).

3.12. Pojedyńki honorowe Drugiej Rzeczypospolitej

W Polsce obrona honoru była sprawą życia lub śmierci jeszcze na początku XX wieku. Polski Kodeks Honorowy Władysława Bożewicza znany jest z wydania z 1919 roku. Cytowany przez Rawicza Aleksander Bruckner w „Dziejach kultury polskiej” twierdził, że „uszczygnięty na honorze albo mścił się na miejscu bronią czy obelgą, albo skarżył o obrazę do sądu. Dopiero przykład zagraniczny, włoski, francuski, wprowadził pojedyńki surowo przez prawo zabronione” (Bruckner 1991: 44).

Faktycznie, „Konstytucja *De duelli*” uchwalona przez sejm w 1588 roku głosiła (podaję w pisowni oryginalnej):

„Iż się to między ludzi rozbieżało, że ieden drugiego na pojedynek wyzywał, nad prawo chrześcijańskie: tedy uchwalamy, aby żaden szlachcic szlachcica na duellum nie wyzywał: a wyzywany, aby się nie stawiał, oprócz, żeby to komu przez Nas dopuszczone. A kto by się przeciw temu postępowaniu ważył tego czynić, tedy ma siedzieć pół roku w wieży y 60 grzywien dać.”

Podobnie, surowo zakazuje pojedynekowania statut litewski z tegoż 1588 roku, ustalając dodatkowo, że jeżeli pojedynek zakończy się śmiercią jednego z przeciwników, zabójca „nie inaczey iedno na gardle ma być karan na śmierć” (na podst. Świda 1927: 23).

Spółeczna pogarda dla uchylającego się od obrony honoru stała się w Polsce powszechna dosyć późno - dopiero w czasach Saskich. We lwowskich „Rozmaitościach” z 1830 r. czytamy: „nikt teraz nie odważy się będąc wyzwany odmówić spotkania się z orężem w rękę, gdyż lęka się pogardy publicznej, z tego względu, iż nie chciał być honorowym zabójcą”. Pojedynkowanie stało się więc modą, która przyszła do Polski z zagranicy. Wolter twierdził, że pojedynki w ciągu dwudziestu lat (w tym dziesięć lat wojny) pochłonęły więcej ofiar niż walka z wrogiem zewnętrznym. Pod koniec XVIII w. „pojedynki stały się istną plagą” zaznaczał Marian Brandys w książce „Kozietulski i inni” (Brandys 2010: 29).

Do czasów najnowszych obowiązywał w Polsce surowy zakaz karania „nikczemnej konduity”, czyli pojedynkowania: do odpowiedzialności karnej pociągano nie tylko uczestników pojedynku, ale także sekundantów i ewentualnych świadków.

Według przybliżonych obliczeń Rawicza, II Rzeczpospolita była polem nieustannych porachunków z honorem w tle. Choć trzeba przypomnieć, że pojedynkowanie było sankcjonowane przez wszystkie kodeksy karne do 1939 roku. A pojedynkowali się wszyscy: politycy, publicyści, pisarze i artyści. Do wyrównywania krzywd w starciu na pistolety czy na szable dochodziło w międzywojniu - plus minus - dwa razy dziennie (corocznie blisko 500 razy). W środowiskach oficerskich, szrama nad łukiem brwiowym budziła powszechny zachwyt, jej posiadacz zrazu zasilał grupę elitarną - tzw. „słusznie dumnych”. Tak od średniowiecza tytułowało się rycerzy. Świeżo odzyskana niepodległość jak morze podczas odpływu odsłaniające muszle, ukazała jak na dłoni - i to ze zdwojoną siłą - dawne spory polityczne, koncepcje, ideologiczne. Nader często, co tu dużo ukryć, skandale obyczajowe. Jerzy Kirchmayer wspomina w swoich pamiętnikach wydanych w 1962 r. jak na pojedynek wezwał pułkownik Słanarz młodszego oficera, który wyprosił sobie uwagi zwierzchnika na temat jego umiejętności gry w brydża.

„Pojedynek czy też szerzej - postępowanie honorowe - jest specyficznym sposobem rozwiązywania sytuacji konfliktowej” - pisze Rawicz. „Odzyskanie niepodległości po tak długiej niewoli stworzyło, likwidując zasadniczy konflikt: naród - zaborcy, warunki do powstawania czy tylko ujawniania się mnóstwa innych pomniejszych konfliktów (m.in. zadawnionych spraw, wynikłych na tle różnic orientacji politycznych w okresie wojny i poprzednio)” (Rawicz 1974: 7).

Według „Polskiego Kodeksu Honorowego” ze społeczności ludzi honorowych obok indywiduów karanych za przestępstwa z chciwości zysku, denuncjatorów oraz zdrajców wykluczano homoseksualistów oraz kobiety. Dopiero Kodeks Krzemienieckiego i Zamoyskiego (1924) dopuszczał do „słusznie dumnych” także kobiety. Ustalono także, że

pojedynkować się można dopiero od 21 roku życia. Kodeks Gumińskiego (1930) surowo wzbraniał pojedynkowania z bronią w ręku i zalecał rozstrzyganie sporów honorowych drogą sądową.

Pojedynki były z pieczołowitością odnotowywane przez sanacyjne dzienniki i popołudniówki jak „Dwugroszówka”. Ba! 19 listopada 1924 r. Polska Agencja Telegraficzna (PAT) rozesłała niezwykle komunikat:

„W środę rano odbył się pojedynek na szable między generałem broni Szeptyckim a redaktorem czasopisma *Głos Prawdy*, p. Stpiczyńskim. Powodem starcia był artykuł redaktora Stpiczyńskiego w *Głosie Prawdy*, którym to artykułem generał Szeptycki uczuł się poważnie obrażony. Po siedmiu starciach, skutkiem których były jedynie lżejsze rany, gen. Szeptycki zadał red. Stpiczyńskiemu dwie rany cięte w prawą stronę twarzy, które spowodowały niezdolność Stpiczyńskiego do dalszej walki. Po przerwaniu walki zapaśnicy podali sobie dłonie.”

Stpiczyński, zajadły Piłsudczyk, szkalował dobre imię gen. Szeptyckiego na łamach prasy bliskiej marszałkowi Piłsudskiemu. Warto w tym miejscu przytoczyć zeznania dziennikarza przed sądem karnym, w których wyjaśnia czemu stanął w szranki z generałem: „Mój honor nie wchodził w grę, był on najzupełniej w porządku. Obrażonym był gen. Szeptycki i on żądał, nie ja, satysfakcji (...) Sam jestem żołnierzem i uważam za konieczne podkreślić, że w stosunku do nas muszą być stosowane **specjalne kryteria** (podkr. - MD), gdy chodzi o ocenę sposobu obrony honoru przez pojedynek. Nie należę do entuzjastów pojedynków, jeśli chodzi o czysto rozumową stronę zagadnienia. Ale praktyka życiowa ma swoje prawa i konieczności...”

Nieoczekiwanie dziennikarz „Głosu prawdy” wygłasza pieśń pochwalną na rzecz pojedynków, wypowiada w dodatku zdanie będące echem wielowiekowej tradycji ethosowego myślenia:

„Pojedynek jest właściwy naturze żołnierskiej (...) My mamy prawo do specjalnego traktowania przez sądy, gdy chodzi o ocenę winy w sprawach pojedynkowych (...) Pojedynki - niezależnie od stosunku do nich kodeksów karnych - są bronią w walce o podniesienie na wysoki poziom poczucia honoru, moralności w społeczeństwie (...) Pan prokurator mówił, iż największym dobrem człowieka jest życie... **Według szkoły, w której ja zostałem wychowany, najwyższym dobrem jest honor** (podkr. - MD)” (za Rawiczem 1974: 78-79).

Jakże dziwnie brzmią takie zdania (z drugiej strony Szeptycki przyjął taką a nie inną linię obrony przed sądem, nie można mieć doń żalu) wypowiedziane przez socjalistę, który latem 1924 r. pisał o pojedynkowaniu rzeczy zgoła inne, pod wieloma względami podobne

do rozważań Thorsteina Veblena nt. pojedynkowania *klasy próżniaczej*. Warto skonfrontować te dwa stanowiska:

Szeptycki:

„Młodzieży wydaje się, że rozstrzyganie z bronią w ręku konfliktów honorowych jest renesansem obyczajów rycerskich, wynika z tradycji polskiej szlachty, jest przywilejem, prerogatywą, dobrem pewnej kategorii ludzi, jak opiewają odnośne kodeksy...” W rzeczywistości „pojedynek nie ma nic wspólnego z rycerskością ani z honorowością, a graniczy bezpośrednio z barbarzyństwem” (za Rawiczem 1974: 79).

Podobnie Veblen, socjogenezę „dzielności” upatruje w czasach „łupiestwa”. „Najbardziej bezpośrednim i niewątpliwym przejawem archaicznej łupieżczej natury ludzkiej jest skłonność do walki. W przypadkach, gdy działalność łupieżczą uprawia się zbiorowo, postawa ta nazywa się duchem bojowym czy rycerskim, a później - patriotyzmem. Wszyscy chyba zgodzą się bez specjalnych oporów, że w cywilizowanych krajach Europy dziedziczna klasa próżniacza posiada znacznie bardziej rozwiniętego ducha rycerskiego niż klasy średnie. Uważa ona tę swoją cechą za powód do dumy - i nie bez racji. Wojna jest zajęciem szlachetnym, a dzielność rycerska uznana jest przez ogół ludzi za cechę piękną i zaszczytną (...) Pojedynek to instytucja klasy wyższej. Jest on w gruncie rzeczy mniej lub bardziej świadomie stonowanym sposobem rozstrzygania przy pomocy walki sporu, czy różnicy zdań” (Veblen 1971 : 218,219,220).

Szeptycki:

„Pojedynek przeszedł u nas w sport... w komedię dla stworzenia pretekstu spożycia sutej libacji” (za Rawiczem 1974: 79).

Veblen:

„Pojedynek - sposób rozstrzygania sporu i niezwykle ważnych kwestii pierwszeństwa, staje się z czasem obyczajem nakazującym **walkę bez powodu** (podkr. MD), świętym obowiązkiem ludzki pragnących zachować dobrą opinię” (Veblen 1971: 221).

Rozdział 4. Analiza

4.1. Usque ad finem

Nie ma większego dramatu dla rycerza nad dotkliwą świadomość utraconego honoru. Osobowość rycerską wyróżnia przede wszystkim wściekły upór i szaleńcza niemal konsekwencja w trzymaniu się raz obranej drogi. Kategorią centralną rycerskiej etyki jest zatem wierność. Honor, godność, prawda, upór, konsekwencja, dbałość o szacunek i prawdę - są jedynie jej satelitami. Piwowarczyk wymienia siedem cnót rycerskich, stojących w opozycji do siedmiu grzechów głównych: wierność (*fidelitas*), pobożność (*pietas*), męstwo (*virtus*), roztropność (*prudentia*), dworność (*curiositas*), hojność (*largitas*) i honor (Piwowarczyk 2004).

Ethosowe *credo* mogłoby brzmieć: *To follow the dream, and again to follow the dream – and so – always – usque ad finem...* Zdanie powyższe, wzięte z Josepha Conrada, ukazuje nić, łączącą społeczności rycerskie bez względu na czas, płeć, posiadanie czy klasę społeczną. Celem tej pracy jest między innymi ukazanie mocy dyfuzyjnej etyki rycerskiej, lecz także jej postępującej demokratyzacji. W toku dalszej analizy okaże się, że dotyczy ona niekoniecznie tych, którzy walczyli, walczą lub walczyć będą z orężem w ręku. Ethos jest wielowiekową tradycją wspólnoty, która klęsce nadaje metafizyczne powołanie i dostępna jest dla każdego. Początkowo ethos nie przekształcał się w tym kierunku, przypomnijmy o jego elitarności, później uległ dynamicznemu rozprzestrzenieniu horyzontalnie i wertykalnie.

Jednym z fundamentów europejskiej kultury była chęć naśladowania herosów. U starożytnych Greków bogowie pomagają Hektorom i Achillesom. Bohaterowie ci mieli nierzadko wolny wybór i mogli zdecydować się na spokojne życie. Instynktownie jednak wybierali chwalebną śmierć. Odwaga związana jest z brakiem inklinacji do rozmyślań; odwaga jest czystą intencją, nakierowaną na urzeczywistnienie wartości. W zadumie bowiem można stchórzyć... Don Kichot uznaje, że królestwo żołnierzy jest nie z tego świata. Życie, rozpięte między biologią a wartościami, jest z założenia tragiczne. Tutaj znajduje się źródło wartości niepraktycznych i pozaracjonalnych, dążenie do poznania świata pozabiologicznego. Pierwsze źródło jest społeczne, drugie – filozoficzne. Z czasem wartości, zarezerwowane dla „noblesse”, przechodzą do obiegu wartości uniwersalnych. W dobie napoleońskiej szlachectwo uzyskiwano drogą zasług. Marszałkami francuskiego cesarza był syn bednarza (Michał Ney), oberżysty (Joachim Murat), stajennego (Jean

Lannes) czy sklepikarza (André Masséna). Dzięki talentom i odwadze na polu bitwy stawali się książętami.

Pod wieloma względami francuscy moralisci XVII wieku, choćby La Rochefoucauld, reprezentowali świecki odłam rycerskości; dojrzało życiowo i prawdziwie ludzcy, znając do dna słabą naturę człowieka i nie ulegając złudzeniom – uważali, pomimo tej smutnej wiedzy, że muszą trwać, dać świadectwo mocy wierności życiu bez pragmatyki. Bo gdyby byli konsekwentni, masowo popełnialiby samobójstwa.

Obserwowanie dworskich derywacji, nudy, zblazowania i intryg doprowadziło La Rochefoucaulta do podwójnego wniosku o ludzkiej naturze: z jednej strony człowiek jest istotą marną, ale wynosi go niezłomność w dążeniu do spełniania celów, które go przerastają.

„Wierzyłeś w kryształowe pojęcia, a nie glinę ludzką” (Herbert 2005: 124) - konstatuje nad zwłokami Hamleta, wymyślony przez Zbigniewa Herberta Fortynbras. Innego księcia, Fabrizia z „Lamparta” Lampedusy, ludzkie sprawy interesowały o wiele mniej, niż gwiazdy na niebie: „Dusza księcia wyrwała się do nich, do tych gwiazd nieuchwytnych, niedosiężnych, które dawały szczęście, nie żądając nic w zamian; jak zawsze na ich widok zaczął marzyć o tym, by jak najszybciej znaleźć się w tych mroźnych przestworach jako czysty intelekt, uzbrojony w notatnik do obliczeń matematycznych (...) «Te gwiazdy są jedynymi czystymi, jedynymi prawymi istotami (...) Kto troszczy się o posag Plejad, o karierę polityczną Syriusza, o tajemnice alkowy Vegi?»” (Lampedusa 2001: 86). Wobec wszechogarniającego upadku wartości młodego pokolenia książę poszukuje pocieszenia w abstrakcyjnych ideach oraz w interioryzacji.

Wśród „mrówek ludzkości” pełnych kłamstwa, wybiegów, tchórzostwa, a nade wszystko chciwości - zdarzają się niewykalkulowane momenty romantycznych porywów. One w historii trwają, choć rycerze najczęściej, racjonalnie rzecz ujmując, przegrywają. Zbigniew Herbert w „Przesłaniu Pana Cogito” wymienia mityczną trójkę:

„idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów” (Herbert 2005: 229)

Pierwszy z nich, wierny pamięci zmarłego druha, traci rozum i idzie w bezkresną podróż, aby poznać nieśmiertelność. Nieskazitelną Hektor ginie z rąk Achillesa, pozostając wiernym Troi i ojcu i Priamowi. Roland umiera zwrócony ku Hiszpanii jako „przegrany zwycięzca”...

„Honor łączy się z pojęciem godności, czyli - użyjmy tu określenie Brzozowskiego - z *życiem na poziomie wyznawanych wartości*; łączy się więc zarówno z pojęciem prawdy, jak z pojęciem praktyki. Pozwala, wręcz nakazuje, wcielić w życie te wartości, do których doszedł Pan Cogito (...) Człowiek, który co innego głosi, a co innego czyni, jest kłamcą albo tchórzem, a więc nie jest człowiekiem honoru” (Urbankowski 2004: 639).

W „Lordzie Jimie” Stein poważnie się zastanawia czy owi „romantycy” pokroju Jima są jedynymi istotami, które „naprawdę istnieją”. Marlowowi zaś kontemplacja takiej istoty daje w każdym razie coś „jakby zbliżenie się do absolutnej prawdy, która jak Piękno nieuchwytna i niepojęta - pływa po spokojnych, cichych wodach tajemnicy, na pół w nich pogrążona (...) trudno mu było uwierzyć w istnienie Jima - wywodzące się z wiejskiego probostwa, przesłonięte tłumem ludzi, jakby kłębam pyłu, zagłuszone przez głośnie wymagania życia i śmierci na tym zmaterializowanym świecie - lecz niezniszczalna rzeczywistość tego człowieka stanęła przed nim z przekonującą, nieodpartą siłą” (Conrad 2001: 211).

Tragedia na „Patnie” wyłobiła trwałą bruzdę na obliczu Jima. Jednak według Marlowa utożsamiał on „żywe życie”, jak by powiedział Dostojewski. Jedni żyją życiem iluzorycznym - „nieżywym życiem” - a drudzy wpisują swój żywot w nieśmiertelność. „Honor!... to jest rzeczywiste... to istnieje naprawdę” (Conrad 2001: 211) Dla Francuza, który holował „Patnę”, był to tylko dogmat. Jim marzył, aby istnieć poza swoimi słabościami, *ergo* - poza człowieczeństwem. „Przedstawiał (...) rodzaj (...) ludzi, których istnienie opiera się po prostu na uczciwej wierze i instynktownej odwadze [chodzi tu o - przyp. MD] tę wrodzoną zdolność do spojrzenia pokusie prosto w oczy (...), odporność (...) instynktowną i błogosławioną, nieugiętość wobec zewnętrznych i wewnętrznych trwóg, wobec potęgi przyrody, wobec kuszącego ludzkiego zepsucia - nieugiętość popartą przez wiarę (...) parę prostych pojęć, których człowiek musi się trzymać, jeśli chce żyć przyzwoicie” (Conrad 2001: 48, 49).

Cytowany niejednokrotnie Herbert należał do tej samej pisarskiej konstelacji, co Conrad: „Urodziłem się i wychowałem w II Rzeczypospolitej. Tamto dwudziestolecie (nie tylko w sprawach honoru czy pojedynków) jest dla mnie okresem wzorcowym, do którego odnoszę wszystko, co zdarzyło się później” (Herbert 1994) Ponoć przed wojną Herbert walczył na szable o kobietę aż do trzeciej krwi.

Choć poetę i pisarza dzieliła przepaść stulecia, należeli do tej samej wspólnoty zespolonych dogmatem wierności, honoru i odwagi, zachowując dług wdzięczności wobec nieobecnych bohaterów historii: „Mówi się często na przykład, że pokazywanie wzorów indywidualnej odwagi jest reakcyjną starością. A mnie się to nie wydaje całkiem słuszne

(...) Naczelne wartości dawnej etyki obowiązują nadal (...) anachroniczne - jak się to mówi - nakazy bronięcia honoru implikują przecież nakaz bronięcia godności ludzkiej, na co się wszyscy zgadzamy” (Taranienko 69: 1971).

Męstwo jako zbiór ścisłych reguł etycznych przynależy do świata ludzi, jest jednym z koronnych dowodów na niesłuszność idei wyzwolenia (?) zwierząt. „Odważne może być także zwierzę, mężnym - tylko człowiek” - pisał Bocheński (Bocheński 2008: 72).

Twórczość ethosowa, to wielka rozprawa z derywacjami, wprowadzanymi przez funkcjonalizm. Ethos zakazuje dawania forów przeciwnikom na polu bitwy udowadnia, każe czysto biologiczne uwarunkowania można przewyższać, wspinając się na najwyższe szczyty wymagań etycznych.

Dwudziestowieczna wojna totalna, stosowana przez hitlerowców, jest antywzorem prezentowanego kodeksu postępowania. Filozofia nadczłowieka odrzucała bowiem w całej rozciągłości wszelkie rycerskie względy dla słabszego przeciwnika. Natomiast „słusznie dumnemu” nie wolno okazywać swej siły słabszym, bo to prostackie. „W tym sensie pojęcie honoru pokrywa się niemal zupełnie z pojęciem wielkoduszości. Człowiek honorowy to ten, kto nigdy «nie plami swego honoru», czyli nigdy nie postępuje sprzecznie z ideałem rycerskim. Do posiadania tego honoru nie wystarczy tylko dotrzymywać słowa, ale trzeba poza tym osiąść jeszcze pełnię męstwa, prawości żołnierskiej itd.” (Bocheński 1993: 19). Korzyści materialne obce są rycerskiej etyce: dla Spartan nie liczył się w ogóle cenny kruszec, a Germanie uznawali tylko wymianę towarową.

W pogardzie miał „sycylijski pragmatyzm” wspomniany już książę Fabrizio Salino, bohater „Lamparta”. Otoczony arywistami i oportunistami, rodziną owładniętą żądzą nie walki o nowe Włochy, a przetrwaniem w skostniałych arystokratycznych układach, staje się coraz bardziej nieugięty. Oddala się stopniowo od współczesnych: „Zrozumiałem wszystko - mówi Russowi - wy nie chcecie nas zniszczyć, nas, waszych ojców. Chcecie tylko zająć nasze miejsce. Grzecznie, łagodnie, w rękawiczkach” (Lampedusa 2001: 38).

Nowoczesne sposoby zdobywania władzy są subtelne - unikają bezpośredniego starcia, twarzą w twarz, na wyciągnięciu miecza, jak chcieli Grecy ery klasycznej. Książę Fabrizio utożsamia niezłomność postawy, zaś nowi, młodzi, świadomi zmiennej rzeczywistości, chcą się przystosować, tak jak algi, uginające się pod naporem fal. Jak mawiał Cioran, jedynym aksjomatem filozofów powinna być śmierć: „Życie nie wymyśliło nic tak trwałego”. „Ktoś umarł w Donnafugacie; jakieś udręczone ciało nie zniósł ponurego smutku sycylijskiego lata, zabrakło mi sił czekać na deszcz. «Szczęśliwiec - pomyślał książę, skrapiając wonnym olejkiem bokobrody. - Szczęśliwiec! Co go teraz obchodzą córki, posagi i kariery polityczne!» To efemeryczne utożsamienie z nieznanym

nieboszczykiem wystarczyło, by go uspokoić. «Dopóki jest śmierć, jest nadzieja» - pomyślał” (Lampedusa 2001: 74).

Ethos, jak pisaliśmy w rozdziale teoretyczno-historycznym, wiązał jedną klasę. „Rycerze średniowieczni, pochodzący często z arystokracji, poczuwają się do solidarności ze swoją grupą (do której należą również wrogowie - członkowie elity). Stąd wynika wierność zobowiązaniom, podjętym wobec równych sobie, a także wspaniałomyślność” - pisze Zakrzewski (Zakrzewski 2004: 32).

W szesnastowiecznym hiszpańskim tekście pt. „Abencerraje i piękna Haryfa” anonimowego hiszpańskiego twórcy dochodzi do zupełnie kuriozalnych zdarzeń. Akcja utworu rozgrywa się w Hiszpanii w czasach, gdy Półwyspem Iberyjskim targały krwawe potyczki z Arabami. Rodryg de Navarez, komendant Alozy, przywódca cnotliwy, słynący z czynów orężnych zaczyna się z małym oddziałem w lasach. Nagle słysząc niewinny śpiew, śpiew miłosny i beztroski. Z daleka widać postać na koniu – to upragniony Maur do bicia. Hiszpanie wyskakują z kryjówki, rozpoczyna się krwawa potyczka. Maur jest krzepki i bez trudu wycina w pień cały oddział chrześcijan. Na pomoc podąża im „szlachetny Rodryg”: „Stawaj ze mną. Jeżeli zwyciężysz, to daję zapewnienie, że wolny odejdziesz” (Anonim 1975: 4). Maur przegrywa, a Rodryg z „rycerskością” pomaga mu wstać. Zwycięzca docenia męstwo Maura, współczuje mu ze szczerego serca, lecz musi go wziąć w niewolę zgodnie z obowiązującymi prawami wojny. Wyobraźmy sobie dwóch śmiertelnych wrogów - Araba i Chrześcijanina; przed chwilą stoczyli ze sobą bój na miecze, a teraz siedzą i gawędzą w lesie - ramię w ramię. Maur zyskuje imię: Abindarez Młodszy. Dowiadujemy się, że jechał właśnie do siostry, którą potajemnie kocha. Rodryga wzrusza historia i niespodziewanie proponuje: „Jeżeli przyrzekniesz mi, jako rycerz, wrócić w niewolę do trzeciego dnia, wypuszczę cię na wolność, byś mógł udać się w swoją drogę” (Anonim 1975: 44). Opowiastka kończy się, jak w hollywoodzkiej produkcji. Abindarez spełnia żądanie Rodryga, bierze z Haryfą ślub, a Rodryg staje się przyjacielem rodziny... W „wojnie stuletniej” zdarzało się, że Anglicy byli leczeni i dokarmiani przez Francuzów. Dnia następnego krwawy bój zaczynał się od nowa. Podobnie w opowieści Chrétien de Troyes „Parceval z Walii” (tekst liczy prawie tysiąc lat!) bohater spotyka anonimowych rycerzy. Niesprowokowany nigdy nie rozpoczyna boju. Wzajemny szacunek był niepisany. Po bitwie pod Crécy i Poitiers kronikarze dostrzegają, że wrogowie wspólnie uczują i uczestniczą w zawodach sportowych.

Powyższa historia poucza, że ethos wychodził poza kategorię jednego stanu. Na polu rycerskim mogą harmonijnie współżyć, a nawet się przyjaźnić, wrogowie odmiennych religii. Z czasem - w myśl metafory epidemicznej Tarde’a - rycerski ethos zacznie się

rozprzestrzeniać na społeczne „doły”. W wieku XX zacznie także „zarażać” kobiety. A w rzeczywistości PRL-owskiej - robotników.

4.2. Obywatelka z marmuru i nowohucki murarz

W 1953 roku Bertrand Russell, papież filozofii analitycznej, odniósł się do ethosowej schedy, formułując zaskakujące wnioski: „Wiara w ważność honoru osobistego, choć jej przejawy były często absurdałne, a czasem tragiczne, ma poważne zasługi i jej upadek nie stanowi bynajmniej czystego tylko zysku (...) Gdy uwolni się koncepcję honoru od arystokratycznej buty i od skłonności do gwałtu, zostanie w niej coś, co pomaga człowiekowi zachować osobistą prawość i szerzyć wzajemne zaufanie w stosunkach społecznych. Nie chciałbym, aby ten legat wieku rycerstwa został dla świata całkowicie zaprzepaszczony” (Russell 1962: 42-43). Nie został zaprzepaszczony, choć czasy immanentnego pragmatyzmu poczęły grozić całemu zachodniemu światu. Po drugiej stronie żelaznej kurtyny spustoszenie szerzył materializm. Zostały tam jednak gdzie nie gdzie wysepki ethosu rycerskiego, więcej - niespodziewanie zaczął on infekować (sformułowanie Tarde’a) wszystkie warstwy klasowe, poczynawszy od tych najniższych na społecznej drabinie. W końcu doprowadził do eksplozji republikańskiego samostanowienia w Gdańsku 1980 roku.

Rok 1976. Studentka szkoły filmowej podąża pewnym krokiem za redaktorem. Tak zaczyna się słynny dyptyk Andrzeja Wajdy „Człowiek z marmuru” (1976); dziewczyna przekonuje redaktora, że należy nakręcić dokument pt. „Gwiazdy jednego sezonu”. Jego bohaterem ma zostać Mateusz Birkut, były „żołnierz” zarodkowej fazy budowania socjalistycznej szczęśliwości. Dwudziestoletni redaktor w dobrze skrojonym garniturze i ciemnych okularach nie kryje swojego sceptycyzmu. Jego *idée fixe*, to Huta Katowice, podówczas najnowocześniejszy i największy kombinat metalurgiczny w Polsce. Cóż mu po Nowej Hucie i przodownikach z lat pięćdziesiątych? Wspólnym mianownikiem, magnesem przyciągającym studentkę Agnieszkę do Birkuta jest niezłomność, wierność ideom. Poza tym sama pochodzi z nizin społecznych, jej ojciec jest kolejjarzem, matka nie żyje...

Nie sposób zgodzić się z obecnym na posiedzeniu kolaudacyjnym Ryszardem Konieczkiem, który nie widzi bliskości między Agnieszką a Mateuszem Birkutem: „Brak mi

jest jednak pewnych połączeń, mających na celu przeprowadzenie porównania między postawą Birkuta i młodej reżyserki, chciałbym, ażeby te dwie postawy były paralelne.”¹²

Redaktor: „Musimy zadać pytanie czy ten film jest potrzebny mnie, instytucji?”

Agnieszka: „To jest młodość mojego ojca. Ja na ten temat wiem wszystko! (...) Przecież to jest taki materiał, który może dać niespodziewane efekty, rozumie pan? Ja uważam, że to jest temat, który może nas zainteresować: młodzież, pana.”

Rzeczywiście temat wybrany przez Agnieszkę może dziwić. Z pragmatycznego punktu widzenia warto byłoby nakręcić reportaż o całkiem konkretnych i wówczas aktualnych dokonaniach władzy ludowej. Z pewnością Agnieszka znalazłaby odpowiednie sceny utyltanych w odpryskach żelaza hutników i pracujących w wysokich temperaturach robotników, wykuwających szczęśliwość przyszłych pokoleń. Taki materiał znalazłby poklask nie tylko wśród uczelnianej komisji, oceniającej film, ale być może i wśród partyjnego aktywu. A wtedy mogłaby liczyć na nagrody, rozpowszechnianie dzieła w dużych salach, niezależność artystyczną (może kiedyś). Agnieszka używa jednak rejestru ethosowego: dąży do konfrontacji z „wrogiem” na jego własnym polu, twarzą w twarz. Niegdyś Birkut, jej przyszły bohater, był archetypem praworządności, polskim stachanowcem o nieskazitelnym dla władz ludowych „rodowodzie”. W kronice filmowej z lat pięćdziesiątych dostrzegamy jego niewinne chłopięce rysy. Reporter pyta: „Co robi ojciec?”, Birkut: „No, ziemię ma!”. W innej kronice widzimy, jak dziarsko pędzi kłaść cegły w Nowej Hucie: „Sławny przodownik pracy z kombinatu Nowa Huta wyszedł z ubogiej podkrakowskiej wsi - z entuzjazmem zapowiada narrator - Wraz z tysiącami innych ruszył do walki o lepsze jutro. W tym właśnie czasie Mateusz Birkut podjął szlachetne wyzwanie, rzucone przez jego kolegów murarzy z innych budów: 30 tysięcy cegieł w ciągu zmiany - takie było jego hasło!”. „Szlachetne wyzwanie” Birkuta - czyż nie jest proletariacką odmianą turniejów rycerskich? W ostatniej kronice, przeglądanej na potrzeby dokumentacji, Agnieszka widzi, jak wielki portret Birkuta, wiszący na jednej z nowohuckich kamienic, pośpiesznie ściągają robotnicy.

Jest w Agnieszcze upór, ślepa wiara i twórcza naiwność... Na swoje pierwsze spotkanie z Birkutem Agnieszka udaje się do muzeum. Na zapleczu ustawiono tutaj relikwie niedawnej przeszłości: marmurowe posągi - szczytowe osiągnięcia rzeźby socrealistycznej. Agnieszka widzi nagle posąg, przedstawiający Birkuta, spinką do włosów otwiera kłódkę do pomieszczenia i wchodzi do środka. „A właściwie dlaczego pani go wybrała?” - pyta Agnieszkę archiwistka. „Nie wiem – odpowiada dziewczyna - może

¹² Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn. 22 grudnia 1976 r. Omówienie filmu Andrzeja Wajdy „Człowiek z marmuru”. A-344, p. 132.

dlatego, że był przewrócony...” Birkut, to bohater na opak wobec obowiązującej propagandy szybkiego skoku w szczęśliwość za wszelką cenę, wrogi arywistom, wierny raz powziętej decyzji. Oto dlaczego Agnieszka wybiera Birkuta: przynależą do tej wspólnoty Rolandów, Hektorów i Gilgameszów. „Od opowieści rycerskich starożytności i średniowiecza (...) bohater mógł ponieść porażkę, zaprzepaścić swoją sprawę i zginąć, niemniej pozostawał bohaterem, nie efekt walki bowiem, lecz sposób w jaki walczył, decydował o jego bohaterstwie” - poucza Ossowska (Ossowska 2000: 153). Birkut dążył do społecznej sprawiedliwości, Agnieszka - do sprawiedliwego osądu człowieka. „Dla mnie dawny przodownik pracy, to jak powstaniec styczniowy. Dlatego chcę zrobić ten film” - mówi Agnieszka do Burskiego. Obywatelka z marmuru jest owładnięta prawdą. Chce ją osiąść za wszelką cenę. „Ty, słuchaj, ja muszę zrobić ten film, a ty musisz mi na to pozwolić” - rzuca żądanie redaktorowi, przypierając go do muru. Gdy ostatecznie „wyższe instancje” wstrzymują produkcję dokumentu, Agnieszka wraca do domu:

Ojciec Agnieszki: „A może ty nakłamałaś w tym filmie?”

Agnieszka: „Nie nakłamałam”

Ojciec Agnieszki: „A uczciwe?”

Agnieszka: „Uczciwe”

Ojciec Agnieszki: „To muszą puścić.”

Agnieszka: „Nie puszczą.”

Ojciec Agnieszki: „Dlaczego?”

Agnieszka: „Oni wcale nie chcą tego filmu (...) Przestraszyli się”.

Ojciec Agnieszki: „Przestraszyli? A czego?”

Agnieszka: „Wszystkiego...”¹³

Do prawdy podchodził bez koncesji również Birkut. „On wszystko brał zbyt dosłownie.” - dziwi się reżyser Burski, nie rozumiejąc, że dla rycerskiej wspólnoty przyrzeczone słowo jest świętością, a kierowanie się własnym poczuciem słuszności jest podstawą rycerskości. „Uparty był okropnie” - potwierdza była żona Birkuta. Birkut, to bojownik rzeczywistości oficjalnej, biorący frazes za prawdę. Do upadłego broni Wittoria, którego oskarżono o współpracę z obcym wywiadem i odsiaduje wyrok za krzywoprzysięstwo.

Birkut, podobnie jak Agnieszka, podejmuje się wyczynów na pozór niemożliwych. Ona kręci film o człowieku niewygodnym dla obecnych władz, on zaś tamtej władzy

¹³ Wszystkie cytaty filmowe pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmów Andrzeja Wajdy.

ofiarował wyczyn, godny największego przodownika, nie prosząc o nic w zamian. Rycerz jest bowiem uparty w pokonywaniu przeciwności:

Birkut: „Musi nas być pięciu!”

Witek: „A co, ty myślisz, że na takiej budowie nie znajdziesz pięciu wariatów!”

Birkut: „Nie możemy się rypnąć.”

Witek: „30 tysięcy, to kupa cegieł...”

Birkut: „Ułożymy!”

Witek: „Ułożymy to ułożymy, tylko żeby z tego cyrk się nie zrobił.”

Birkut: „Jaki cyrk?”

Witek: „No cyrk dla tych z filmu - na wiwat”

Birkut: „Co ty, Witorio, ty myślisz, że dla filmu? Ja dla siebie. Chciałbym zobaczyć, czy się da. Dom postawić w dwa tygodnie!”

Witek: „Może w tydzień?!”

Birkut: „Cholera wie, może w tydzień... Wszyscy mieliby gdzie mieszkać! To nie byłoby złe.”

Niezwykłe trafnie skreślił sylwetkę Birkuta Michał Bajer na posiedzeniu Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych: „To jest film o tęsknocie i o potrzebie pewnego pionu moralnego, który jest pociągający na każdym etapie historii. Niewątpliwie wyróżniającą cechą bohatera jest jego wierność ideałom, bo on się nie zmienia, mimo zmieniających się okoliczności zewnętrznych. Te okoliczności zewnętrzne wymagają innych zachowań, a on przez swoją wierność ideałom jest właśnie tak bardzo postacią pozytywną.”¹⁴

Birkut mówi do kierownika budowy: „Ja dużo mogę, jak trzeba”. I rzeczywiście, z zemsty za jego zbytnią pilność podczas wyjazdowego pokazu murarki przodownikowi podano rozgrzaną cegłę. Kontuzja uniemożliwiła mu dalszą pracę. „Za to po uszy zagrzebał się w pracy społecznej - opowiada oficer, prowadzący sprawę Birkuta - Jego konikiem były mieszkania dla robotników. Walczył dosłownie walczył o każde, z gardła wydierał dyrekcji, całymi miesiącami szarpał się z kwaterunkiem.”

Na ekranie widzimy Birkuta z zupełnie innej perspektywy, niż wcześniej. Wówczas w kronikach filmowych operator kręcił aktora głównie w kadrze ścisłym (zbliżenie niewinnych oczu, praca rąk na budowie) albo w kadrze amerykańskim (podkreślającym atletyczną budowę). Birkut, krzątający się przed kwaterunkiem, widziany jest z góry, jakby był obserwowany z okna - okiem bezpieki? Oto przy dorożce pije kieliszek wódki z nieznanym, obiecuje „komuś coś”... Nagle pojawia się Witek, dzierżący w ręce

¹⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn. 22 grudnia 1976 r. Omówienie filmu Andrzeja Wajdy „Człowiek z marmuru”. A-344, p. 132

wezwanie na komisariat. Przyjaciele idą razem. Witka wsadzają do więzienia. Birkut nie potrafi się pogodzić z tą decyzją, nie może uwierzyć, że jego przyjaciel jest winny. Zostawia ciężarną żonę i jedzie interweniować do Warszawy. „Nastała jesień. Nastaly uporczywe deszcze. A Birkut wciąż bezskutecznie dobijał się o zwolnienie Witka. Oblediał wszystkie urzędy, biura, miejscowe i wojewódzkie, aż wreszcie wziął kilkudniowe zwolnienie i postanowił udać się do stolicy.” Mówi do żony: „Muszę jechać.” Na próżno. W pokazowym procesie Birkut bierze winę na siebie i sam trafia do więzienia. Tak kończy się kolejny etap walki. Z więzienia wychodzi inny Birkut; z przodownika pracy wykut się bojownik o wolność.

Jedna z ostatnich scen pokazuje Birkuta przy urnach do głosowania w 1956.

Głos z off-u: „Mateuszu, spotkało cię tyle złego. Będiesz głosował?”

Birkut: „A jak myślicie?”

Głos z off-u: „Czekamy”

Birkut: „Ludzie, tu różnie bywało: gorzej, lepiej. Ale to jest nasz kraj.”

Rękami syna, Maćka, wrzuca głos do urny. Oto symboliczne przekazanie pałeczki ethosowej następnemu pokoleniu. Czyżby ethos był genetycznie zdeterminowany? To oczywiście gruba przesada. Nie ulega wątpliwości, że dużą rolę odegrał wzorzec socjalizacyjny.

4.3. Robotnik-inteligent-rycerz

Dyptyk, składający się z „Człowieka z marmuru” i „Człowieka z żelaza”, ukazuje w pełni szlachecki idealizm Andrzeja Wajdy. W przypadku jego wcześniejszych filmów mówiło się nieustannie, iż reżyser ma skłonność do rysowania postaci samotników, walczących w pojedynkę z przeciwnościami losu. Tak było w „Popiele i diamencie” czy „Pokoleniu”. Momentem kulminacyjnym tej orientacji stał się „Człowiek z marmuru”. Inaczej już będzie w „Człowieku z żelaza”. Rzeczywiście niezwykle sposób wybrał reżyser, aby przedstawić nam nowego bohatera - Maćka, syna Birkuta. Wykutego z żelaza... W ostatnich ujęciach „Człowieka z marmuru” Agnieszka spaceruje po Dworcu Gdańskim przekonana, że gdzieś w tym miejscu krąży Maciek. W tej scenie w przeważającej mierze zastosowano plany ogólne. Widzimy w niej tłum, przewijającą się amorficzną ludzką masę. Jedni wchodzą do wagonów, inni wychodzą. W tej samej sekwencji stoczniovcy podążają do pracy. Wśród nich Maciek Tomczyk. Nie wyłania się z tłumu jako element wybijający. Ot, zwykły szarak. Skromnie ubrany, z zarzuconą sakoszką na ramię. Poznajemy go razem z Agnieszką tylko dlatego, że jest łądzaco podobny do ojca. Człowiek z żelaza

pochodzi z tłumu, a jego ethosowe zachowanie przechodzi na innych mocą wzajemnej solidarności. Ufność staje się zgeneralizowania.

„Człowiek z żelaza” nie jest li tylko liryczną eksplozją. Razem z „Człowiekiem z marmuru” tworzy szczególnie ważną epicką dylogię w naszej sztuce, nie tylko filmowej. Mianowicie, pokazuje od dołu, od strony potocznej rzeczywistości, dzieje tej klasy, która budowała ludową Polskę. Nie ma w kinie, ani w literaturze polskiej, drugiego faktu artystycznego, który by tak wyraźnie, bez osłonek, ukazał dramat robotników w naszym kraju, stopniowe narastanie świadomości, które doprowadzić musiało do eksplozji” (Zatorski 1981).

Treścią „Człowieka z żelaza” są kilkudniowe perypetie dziennikarza podczas sierpniowego strajku na Wybrzeżu. Do Gdańska wysłał go pierwszy zastępca prezesa Radiokomiteu, aby przygotował kompromitujący materiał do reportażu o jednym z organizatorów strajku - Maćku Tomczyku. Młody robotnik ma, jak mówi kapitan miejscowej jednostki MO Wirski, „piękną kontrrewolucyjną przeszłość”. Oficer, prowadzący „sprawę Tomczyka”, dodaje: „Kiedy się zacznie, chwycimy Tomczyka za dupę, powstanie legenda, prawda, i my tę legendę musimy rozwiąć.”

Redaktor Winkiel pisał w 1970 roku o ojcu Maćka. Później szykanowany za to, rozpił się. Mówi o sobie - „kundel” albo „mały człowiek z jeszcze mniejszym magnetofonem”. Wajda zastosował w filmowej ekspozycji udaną dychotomię. Oficerowie bezpieczeństwa, przygotowujący Winkielu do wyjazdu, nieustannie piją alkohol. Dostrzegamy u nich problemy z wątrobą (Badecki), z sercem, niezdrowy wygląd oczu (z-ca szefa Radiokomiteu). Można by oczywiście stwierdzić, że to wpływ stresującej pracy u steru władzy. U Wajdy jest jednak inaczej, intencja wydaje się być inna: to efekt niezdrowej postawy. Robotnicy źle się odżywiają, ciężko pracują i strajkują w dużym stresie, ale są ufni. Wzmocnieni pozaracjonalnymi elementami. Nic przecież nie wskazuje wówczas na to, że strajk się uda, czego dowodem są wydarzenia z lat 68. czy 70. W scenie, w której Winkiel odwiedza Agnieszkę w więzieniu, dochodzi do ciekawej wymiany zdań, wskazujących na mocną wiarę, zupełnie ethosową, która przekracza wszelkie pragmatyzmy:

Winkiel: „Co ci grozi?”

Agnieszka: „Mnie nic - oni już przegrali. To kwestia kilku dni.”

Winkiel: „A jak nie?”

Agnieszka: „To będziemy grać dalej. Wiesz, co powiedział Birkut Maćkowi w 68.? Żadne kłamstwo długo się nie utrzyma.”

Władza nieustannie prosi Winkiewicza o pokwitowania: to pieniędzy, to teczek osobowych, czy pokoi hotelowych. Nastrój podejrzliwości panuje na każdym kroku. Istotnym składnikiem stalinowskiej maszyny było rozproszenie odpowiedzialności za zbrodnie na wszystkich członków politbiura. Typowego przykładu dostarcza nam rozkaz rozstrzelania 26 tys. polskich oficerów, pojmanych podczas kampanii wrześniowej. Pod dokumentem z 5 marca 1940 roku widnieje podpis ręką Stalina „za”, a także: Mołotowa, Mikołajowa, Kalinina i Kaganowicza. Mołotow wspomina, że podczas powojennych czystek często bolała go ręka od podpisywania wyroków. W późniejszym okresie stosowano klamry, obejmujące 10-15 osób i jeden podpis. Taki tryb życia doprowadzał członków politbiura do podobnych schorzeń, jak u oficerów bezpieki w filmie Wajdy. O ile nie ginęli podczas przetrzebienia aparatu państwowego, zwykle chorowali na serce i wątrobę (Montefiore 2004).

Ten mechanizm jest doskonale oddany przez Wajdę. Dziwi, z jaką łatwością film został dopuszczony do dystrybucji przez PRL-owskie władze. Co więcej, na posiedzeniu Komisji Kolaudacyjnej Filmów fabularnych z dnia 19 maja 1981 r. zrazu powstał pomysł, aby obraz wysłać na Festiwal w Cannes jako oficjalnego (!) polskiego kandydata. Zupełnie niepojęte. Obecny na Komisji Aleksander Jackiewicz powie nawet, że film jest „podarunkiem dla władz”... Wielu, biorących wówczas udział w posiedzeniu, uważało, że taki obraz będzie oddziaływał jak katharsis na władzę ludową. Nieśmiało podniesione kwestie „złego obrazu służb bezpieczeństwa” szybko zostały przykryte pieśnią pochwalną nad „prawdziwym” obrazem, który ukazuje, jak Polak z Polakiem potrafili się dogadać. Nieśmiało swoje *votum separatum* przedstawił ob. Jesionowski (na stenogramach w ogóle nie wymieniano imion: albo ob. - obywatel - albo min. - minister - albo reż. - reżyser): „Sądzę, że ten film będzie miał w tej chwili olbrzymi sukces, ale szybko wyblaknie, bo to jest charakterystyczne dla emocji i dlatego nie sądzę, aby za parę lat ten film był oglądany z tak wielkim zainteresowaniem, jak obecnie, a «Człowieka z marmuru» będzie można oglądać i za 10 i za 20 lat z zainteresowaniem.”¹⁵

„Człowiek z żelaza”, to film frontalnie atakujący władzę, pokazujący sposoby ucisku jednostki i jej uprzedmiotowienia. Jednak pokazuje także, jak jednostka, uzbrojona w rycerski ethos, przechodzi na pole władzy i niszczy ją od środka. Słusznie odnotował wówczas na łamach „Życia Warszawy” Stanisław Grzelecki: „Jest to dramat dwóch pokoleń Polaków: pokolenia ufnego ojców i pokolenia gniewnego synów. To pierwsze pokolenie, ukazane w filmie *Człowiek z marmuru*, przeżyło więcej niż dramat, przeżyło

¹⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dn. 19 maja 1981 r. Omówienie filmu Andrzeja Wajdy „Człowiek z żelaza”, A-344, p. 268.

tragedię, gdy jego zapał, ofiarność i ufność zostały cynicznie wykorzystane jako wygodne schody dla karier ludzi, mieniących się przywódcami narodu. To drugie przeżyło nie tylko dramat brutalnie stłumionego gniewu, ale doczekało się zwycięstwa swojej poniżanej godności” (Grzelecki 1981).

Tomczyk mówi do kolegów stoczniovców: „Mamy całkowity obowiązek złapać Gierka za słowo.” Wtórują temu stwierdzeniu dokumentalne przebitki. Zaskakuje samoświadomość kobiety, z którą dziennikarz przeprowadza wywiad: „Wiedzieli, że klasa robotnicza, to nie XVIII wiek, ciemnota, która umie się tylko podpisać. Ludzie potrafią pisać, przeważnie po technikach, porobili wieczorowe, zaoczne technika. Ludzie są wykształceni, a w takiej ciemności, w takim otępieniu chcą ludzi utrzymać? Mogli powiedzieć, że nie chcą ludzi światłych, tylko ciemnych.” To zupełnie niewiarygodnie, że ta anonimowa pani zrozumiała jedną z subtelnych tez Michela Foucault, mówiącą o tym, że wiedza, to władza... Zacytujmy Dariusza Gawina: „Intensywność, z jaką strumień republikańskiej polityczności wlewał się w polską rzeczywistość poprzez maleńki skrawek ziemi, na którym znajdowała się Stocznia Gdańska, uległa wzmocnieniu z powodu jej historycznego kontekstu. Dziesięciolecia ścisłej kontroli nad kulturą i całą sferą publicznej komunikacji oraz brak autentycznego życia politycznego spowodowały, że wszelkie tradycje polityczne znajdowały się w stanie uśpienia. Dlatego Sierpień i początki Solidarności spowijała - by posłużyć się pojęciem ukutym przez Johna Rawlsa - «zasłoną ignorancji» (Rawls 2010) Ludzie wiedzieli wprowadzić, że ich przeszłość zakłamaną, lecz jednocześnie jej nie znali. Dlatego jednym z zadań Solidarności było odzyskanie narodowej historii. Nowa wspólnota, powstająca w takich warunkach, miała uderzająco inkluzywny charakter. Bez oporów włączała w swoje granice najrozmaitsze tradycje i najróżniejszych ludzi” (Gawin 2006: 87).

Tomczyk mówi: „Chcę być wolny”. „Po co?” - odpowiada kolega Dzidek. „Żeby móc wybrać. Chciałbym zobaczyć, co ojciec do mnie mówił.” Ojciec, który podczas wydarzeń Grudnia 1970 roku szedł na manifestacje z rycerskim przytupem. Matka Hulewiczówna wspomina: „On szedł, jakby w te kule chciał wejść!”.

„Zabijanie wroga nieuzbrojonego - poucza Ossowska - okrywało rycerza hańbą. Lancelot, rycerz bez skazy, nie mógł sobie darować tego, że w zamęcie bitwy zabił dwóch nieuzbrojonych rycerzy, w czym się zorientował dopiero później. Przewidywał on, że będzie ten czyn wyrzucać sobie aż do śmierci i zapowiadał pieszą pielgrzymkę w zgrzebnej tylko koszuli, dla odpokutowania” (Ossowska 2000: 75). Biorąc pod uwagę to rozumowanie, dostrzegamy automatycznie asymetrię. Władza nie traktuje po rycersku manifestujących robotników. Wydaje się, że postawa Birkuta nie ma żadnych pobudek

racjonalnych. W każdym razie w krótkiej perspektywie – tak. W dłuższej - jego śmierć jest wzorcem walki, „niemą siłą”, która w przyszłości musi przynieść plon. Stąd potrzeba zaistnienia Tomczyka. Inaczej - dopełnienia ojca synem. Świetnie wyczuł narastanie rycerskiej wiktorii ówczesny recenzent cytowany Janusz Zatorski.

Rzecz jasna, bez ślepej wiary w prawdę, w jej pozaczasową moc robotnicy nie przekształciliby się najpierw w „klasę dla siebie”, a następnie w rycerzy. Omawianym filmom, a zwłaszcza dyptykowi Wajdy, nieustannie towarzyszy wiara katolicka. Trzeba przyznać, że ostateczna rozprawa z katolicyzmem miała nastąpić podczas szczytowego okresu stalinowskiego. Szczególnie w latach 1953-1956, czyli po internowaniu prymasa Wyszyńskiego i wydaniu „Dekretu o obsadzaniu duchownych stanowisk kościelnych” (9 lutego 1953). Później nie było już szansy na całkowite podporządkowanie kościoła. Obawa przed „reakcjami społecznymi” powstrzymała proces laicyzacji w duchu marksistowskim. Partia po prostu bała się instytucjonalnej siły polskiego katolicyzmu.

Wiara chrystusowa (celowo nie używam słowa „katolicyzm” - chodzi bowiem o Chrystusa jako nośnika symboliki polskich dziejów, obowiązujący od romantyzmu) pojawia się nieustannie w „Człowieku z żelaza”. Maciek z kolegami ze stoczni wykuwa z żelaza krzyż i stawia go w miejscu śmierci ojca. Redaktor Winkiel po zainstalowaniu się w hotelu słyszy dochodzące ze stoczni modlitwy. Po wejściu za bramę stoczni widzi księdza, przygotowującego się do mszy. Agnieszka w więzieniu: „Wtedy wszyscy czytaliśmy konstytucję. Wiedzieliśmy, że działamy zgodnie z nią. Ale wtedy zaczęło się coś bardzo śmiesznego. Maciek wtedy poprosił mnie o rękę. Potem ślub. Ja właściwie nigdy nie byłam religijna - oprócz dzieciństwa. Nigdy nie chciałam denerwować rodziców, bo od wyprowadzenia się z domu nigdy nie byłam w kościele. Ale kiedy poznałam Maćka, tych ludzi, uznałam, że musi być ślub w kościele, że to jest logiczne, że to jest nam potrzebne.”

„Oprócz obowiązków w stosunku do swego pana, rycerzy obowiązywała zawsze szczególna wdzięczność w stosunku do tego, kto ich na rycerzy pasował, oraz osławiona już opieka nad wdową i sierotą. W zasadzie miała to być jedna z form opieki nad słabszym w ogóle, ale nie jest mi znany żaden wypadek, gdzie tym słabszym byłby uciśniony przez los mężczyzna” - zauważa Ossowska (Ossowska 2000: 74). W „Człowieku z żelaza” Agnieszka (w ciąży) podczas nieobecności Maćka zajmują się stoczniowcy. Przynoszą jej pieniądze.

Stoczniowiec 1: „Pani Agnieszko, to nie jest tak bardzo dużo, ale to dali wszyscy na wydziale. Będziemy teraz co miesiąc zbierać. Póki Maciek siedzi, jak nie ma roboty.”

Agnieszka: „Ja nie mogę tego przyjąć, ja sobie sama poradzę.”

Stocznowiec 2: „Pani nie może odmówić. Maciek by wziął, naprawdę. To nie jest żadna jałmużna. To jest taka nasza solidarność...”

4.4. Miłość i koń

Jest w „Lotnej” zupełnie kuriozalna i sztuczna scena, w której element ethosowy przybiera groteskowy charakter. Podchorąży Jerzy Grabowski bierze ślub z Ewą. Po wyjściu z kościoła świeżo poślubione małżeństwo kieruje swoje pierwsze kroki ku „Lotnej”. Jerzy ze wzruszeniem mówi: „Ewa! Ewa! Popatrz jaki jestem szczęśliwy! Ten koń i ty!” (najpierw zwierzę, potem człowiek!). Scenie tej przygląda się zde gustowany podchorąży Chodakiewicz.

A więc mamy miłość i konia, do tego trzeba jeszcze dodać kolejny artefakt, szablę, i mamy triadę, tworzącą spełnienie rycerskości w wydaniu przejaskrawionym... „Wiedziałam, że tu cię zastanę” - mówi z wyrzutem Ewa, odnajdując męża podczas wesela w stajni przy Lotnej.

Do splątania miłości do kobiety i konia dochodzi również w „Popiołach” w dialogu między księżniczką Elżbietą a Rafałem Olbromskim:

Księżniczka: „A waszmość, kiedy o wsiadanie na koń idzie, zawsze pierwszy?”

Olbromski: „Tak sędzę, że do konia byłem i jestem stworzony.”

„Ikona ułana i dziewczyny stała się stereotypowym wyobrażeniem, należącym do mitologii narodowej, archetypem-toposem, znakiem-symbolem, częścią polskiego legendarium, służącą komunikacji w obrębie naszej społeczności i utwierdzeniu tożsamości narodowej” - pisze Grażyna Stachówna (Stachówna 2009: 37).

Niniejszy rozdział będzie o rycerskiej miłości.

„Lotna” - to portret młodych ludzi, którzy poprzez kawaleryjsko-kmicicową przygodę weryfikowali siebie, swoją zdolność bycia w historii we wrześniu 1939 r. Potem „Kanał” i „Pokolenie” przedstawiły generację młodych, którzy w ruchu oporu, w walce podziemnej, w bezpośrednich starciach z okupantem stwierdzali u siebie potrzebę i zdolność służenia sprawom większym, trwalszym, niż wymiar własnego losu, nadrzędnym sprawom wolności i ojczyzny. Później w „Popiołach i diamencie” widzimy generację młodych zahartowaną silnie doświadczeniem wojennym, a która jednocześnie jest - „bezbronna wobec problemów ideologicznego wyboru, uwikłana w ogólniki «początków edukacji» wojennej, bezradna wobec złożoności pryncypialnych kwestii społecznych” - jak wówczas opisywano (Lichniak 1960).

Piąty film Wajdy miał być o młodzieży „współczesnej”. 28 kwietnia 1959 r. rozpatrywano na posiedzeniu Komisji Ocen Scenariuszy historię pod tytułem “Niewinni

czarodzieje”, napisaną przez Jerzego Andrzejewskiego oraz młodego, nieznanego scenopisarza - Jerzego Skolimowskiego. Zdania były podzielone. Obecny na posiedzeniu minister Zaorski nie krył swoich wątpliwości. Wajda chciał bowiem odejść od dotychczasowych martyrologicznych motywów i sportretować powojenne pokolenie dwudziestolatków. Nie chcieli oni ani ginąć za ojczyznę, ani budować społeczeństwa socjalistycznego. Podobnie jak ich koledzy „babyboomers” zza oceanu byli zblazowani, słuchali jazzu, mieli rozterki egzystencjalne, kochali się w immanentnej dowolności bez gorsetu tradycyjnych obyczajów.

Ubolewano wówczas w reżimowych periodykach nad pauperyzacją uczuć wyższych. „Młodzież nie wierzy w wartości, jest cyniczna, że dla niej istnieje tylko «szkło, cizia, chata»” (Lichniak 1960). Lichniakowi wtórował na łamach „Ekranu” socjolog: „Dlaczego ci ludzie są tacy? Czy odpowiedzialne są za to niektóre aspekty naszego ustroju społecznego, czy oni sami, czy to refleksy ogólnej sytuacji w świecie, bo taka młodzież tj. z tej warstwy społecznej jest przecież wszędzie podobna, stawia zagadnienia w identyczny sposób, odczuwa ostro swoje zagubienie wobec ery sputników i gotowa jest na wyznania nihilistyczne. Być może, działają tu wszędzie wymienione współczynniki. W każdym razie - jeśli pytania te należy postawić, to film jest społecznie użyteczny. I według mnie jest on - mimo, iż intencje autorów były obiektywistyczne - filmem oskarżycielskim (...) Lepiej o tym wiedzieć, by móc temu skutecznie zapobiegać” (Morawski 1961)

Oto jak swoją współpracę przy powstawaniu scenariusza wspomina Jerzy Skolimowski: „W związku z moim drukowaniem i przynależnością do ZLP wysłano mnie do Domu Pracy Twórczej w Oborach. Tam spotkałem Wajdę, który pisał z Andrzejewskim scenariusz do filmu o młodzieży. Było to bardzo nieudane. Zwrócili się do mnie jako eksperta, bo byłem tam jedynym młodym człowiekiem. Powiedziałem: «Jak chcecie opowiadać o młodzieży, to musi być boks, musi być jazz, musi być fajny facet, który ma skuter i spotyka fajne dziewczyny, podrywa je, udaje mu się albo nie i do tego ma czasem refleksje.» Oni na to: «Wspaniale. Napisz to.» W ciągu nocy napisałem kilkanaście stron. Powiedzieli, że to jest świetne i że będą to robić. Ja coś improwizowałem, oni zapisywali” ([w.] Miller 1998: 102, 103).

Po przejrzeniu protokołu KOS nie krył swojego entuzjazmu dla śmiałego projektu Aleksander Ścibor-Rylski: „Ja ten tekst przeczytałem z zachwytem i od czasu, kiedy na posiedzeniu Komisji stał scenariusz Lenartowicza „Mewa”, mogę powiedzieć, że ten jest scenariuszem najlepszym. Jest to jeden z najświeższych scenariuszy, zaczynający się od najbardziej szlachetnych argumentów. Ten scenariusz jest niezwykle potrzebny młodzieży, on pokazuje w sposób wyolbrzymiony zjawisko szalenie bolesne i niebezpieczne,

mianowicie pozę, która staje się programem życiowym (...) Tam widzimy młodego człowieka i młodą dziewczynę, którzy mają szansę ogromnej miłości i tę szansę tracą, bo ulegają pozie na cynizm. Nie chlubią się uczciwością (...) niebezpieczeństwem jest maska, ten Andrzej jest człowiekiem, który po raz pierwszy spotyka dziewczynę, która go interesuje i którą mógłby pokochać, a na przeszkodzie rozwoju uczucia stoi poza, którą przejęło środowisko młodzieżowe i ta poza krzywdzi ich samych. Z punktu widzenia interwencji społecznej film miałby rolę do spełnienia.”

Rzeczywiście film “Niewinni czarodzieje” opowiada o niebezpieczeństwach gry pozorów. Młodzież popaździernikowa, podobnie jak dzisiejsza, lubi „zgrywę” i „ściemnianie”. Oto Andrzej, młody lekarz sportowy za dnia i perkusista w zespole jazzowym - w nocy. Pędzi żywot względnie dostatni, aczkolwiek próżniaczy (pierwszy element, świadczący o jego rycerskości). Jak każda młoda istota w Galaktyce lubi się bawić, jeździć skuterem marki Osa (biały koń XX wieku - drugi element ethosowy). Jest rycerzem wędrownym, nie dbającym o doczesność, zagubionym w świecie bez wojen - więc bez celu - i cierpliwie czekającym na spotkanie Dulcynę (wędruje od knajpy do knajpy po warszawskiej Starówce w poszukiwaniu przygód - trzeci element).

Przygodne miłostki perfidnie nagrywa na taśmę magnetofonową; odsłuchuje je rankiem, przy goleniu. Pytany przez Teresę, pielęgniarkę, z którą współpracuje, o miłość, wzrusza ramionami. „Ciągłe nie lubisz tego słowa...” - wyrzuca mu Teresa. Niemniej Andrzej jest gentelmanem o nienagannych manierach i sam dochodzi do wniosku, że w każdym mężczyźnie drzemie potrzeba przyzwoitości. Nie dopuszcza do finałowej walki boksera z rozbitym łukiem brwiowym, nie bacząc na namowy organizatorów (element czwarty). Z wyższością reaguje na zachowanie pragmatycznego Edka: „Zgubię cię kiedyś, Edek, te twoje odruchy warunkowe” (element piąty). Wreszcie w barze pojawia się ona, siedzi przy stoliku z bikiniarzami. Edek chce ją „wyrwać” - „szałowa dziewczyna, łeb można stracić!” - i wymyśla fortel: Andrzej ją „bajeruje”, a on „wyciąga” faceta, z którym przyszła. Mają się widzieć za 10 minut w „Manekinie” - „z kociakiem”. Dziewczyna szybko łapie, o co chodzi i wpłtuje Andrzeja w dziwną grę. Sytuacja wymyka się spod kontroli. Oboje zachowują się brawurowo. Zachowują się tak, jakby nie mieli własnych słów i gestów. Chodząc po ulicach Warszawy, wymyślają sobie nowe imiona: on to Bazyli, a ona - Pelagia.

Spóźniają się na pociąg do Otwocka. Bazyli proponuje dziewczynie nocleg. Za progiem mieszkania wymyślona przez nich konwencja zostaje skodyfikowana i spisana na kartce. Punkt pierwszy: „zapoznanie się.” Punkt drugi: „pocałunek.” Punkt trzeci: „inteligentna rozmowa.” Punkt czwarty: „tapczan.” Punkt piąty: „?” Ano właśnie... Wajda

przekazuje widzowi że, zanim zaczynamy żyć (to znaczy podejmować względnie... nieodwołalne decyzje), bawimy się w życie, cofamy się przed wyborem, prowadzimy zabawę w dorosłych.

Jaka jest Pelagia? Jaki jest portret idealnej kandydatki na rycerską miłość? Oddajmy głos Marii Ossowskiej: „Ostateczny polor (...) wszystkim cnotom [rycerza - przyp. MD] nadają kobiety, wnosząc ze sobą coś miękkiego i delikatnego. Kobieta na dworze powinna mieć jakąś kulturę humanistyczną, winna malować, tańczyć i grać (tylko, broń Boże, nie na trąbce), ociągając się wstydliwie na wypadek propozycji popisu. Winna z taktem prowadzić rozmowę, a nawet umieć wysłuchiwać rzeczy nieco swawolnych. Który z mężczyzn nie będzie się starał zasłużyć na przyjaźń tak cnotliwej i pełnej wdzięku osoby? Kobieta niezamężna może oddać swoje uczucia wyłącznie komuś, kogo by mogła poślubić. Jeśli jest zamężna, może wielbicielowi ofiarować tylko serce. Mężczyźni muszą zawsze obronę czci kobiet mieć na względzie, pomni, że związek cielesny kała uczucie, które nas wiedzie ku pięknu zrealizowanemu w pięknej kobiecie” (Ossowska 2000: 97).

Bohaterka „Niewinnych czarodziejów” posiada wszystkie składniki idealnej kandydatki na Dulcyneę. „Na ile łez mnie pan wycenia?” - pyta Andrzeja. „Na jedną męską łzę” - z przekorą odpowiada tamten. Pelagia ani razu nie pozostaje dłużna zaczepkom Bazylego. Ba! Ona nie jest zwykłym „kociakiem”, którego bierze się na „chatę”. Po raz pierwszy Andrzej musi się wysilać, bo rozmowa idzie grząsko.

Pelagia: „Zarzucają nam, znaczy naszemu pokoleniu, że tylko siebie widzimy i uznajemy. Może... Ale jak ma być inaczej, jeśli tylko my młodzi nie mamy żadnych złudzeń. To jest dla nas jasne, że o świecie, po którym się płaczemy, nie wiemy nic. Gorzej niż wróbelki.”

Bazyli: „Co ty studiujesz?”

Pelagia: „Bazyli, to jest rozmowa intelektualna, a nie personalna ankietka! Skąd bierze się nasz niepokój? Nasz bunt przeciwko ustabilizowanym normom życia? Świadomość zagubienia i samotności? (...) Uważam, że jesteśmy pokoleniem zupełnie wyjątkowym.”

Miłość wytwarza rycerza. Stopniowo narastające uczucie generuje ethosową zażyłość między bohaterami. Siedzą przy stole i bawią się pudełkiem od zapalek. Przegrany zdejmuje część swojej garderoby. Pelagia staje przed Bazyliem w samych majtkach i biustonoszu. „Góra czy dół?” - pyta z trwogą dziewczyna. A Bazyli? „Ja jestem gentelmanem, Pelagio”. Andrzej nie przegapiłby nigdy takiej szansy. Charles Laurence Barber w „The Idea of Honour in the English Drama 1591-1700” twierdzi, że gentelmana wyróżniają trzy cechy: dbałość o reputację (*reputation*) i honor (*honour*) oraz czystość płciowa (*chastity*).

Gdy przychodzi świt, Bazyli podchodzi do okna i w ostatnim żarcie krzyczy do świata: „Panie i panowie, sztuka została odegrana. Proszę opuścić widownię, aktorzy muszą odpocząć.” Zaczyna się miłość.

Do podobnych wniosków dochodzi w swojej recenzji Jerzy Budkiewicz: „Twórca «Niewinnych czarodziejów» razem ze scenarzystami Jerzym Andrzejewski i Jerzym Skolimowskim, w sposób niebanalny, mądry i misterny kompromituje cynizm, pozę i cały zewnętrzny bluff (...) młodzieży. Kompromituje pokazując, iż na dłuższą metę zakłamana poza nie może wystarczyć w życiu. Znamienne są chyba słowa Pelagii, która w pewnym momencie mówi do swego partnera Bazylego (...): «Nie pamiętam dalszego tekstu». Oto uzgodniony przez pozerów tekst - program postępowania w pewnej chwili się kończy - i wówczas wychodzi na jaw fakt, że zakłamani nawet wobec siebie partnerzy - nie są tacy, jakich udają. Wajda odsłania ich prawdziwe osobowości, pragnienia i uczucia, starannie ukrywane pod maską obojętności. Widzimy wtedy, że przelotne miłości, skuter i magnetofon nie mogą wypełnić całego życia młodego człowieka, że nie sposób istnieć we współczesnym świecie bez tego wszystkiego.” (Budkiewicz 1960)

Votum separatum w sprawie „Niewinnych czarodziejów” ogłosił Andrzej Braun: „Wajda i Andrzejewski zapragnęli przeprowadzić na materialnej, najbardziej «odwiecznej», miłosnej sprawie, studium pewnego pokolenia, może nawet nie pokolenia, a raczej środowiska. Nie wiem, czy nie ulegli tutaj autoreklamie samego obiektu i hałaśliwej modzie, dość, że wyszło z tego studium kabotyństwa i pozerstwa. Wajda zgromadził wszystkie rekwizyty, rysy obyczajowe, wszystkie wyróżniki psychologiczne i milieu młodych ludzi z kręgu cywilizacji «Przekroju», owych półcyganów, półartystów, półhochsztaplerów i kanciarzy, a przede wszystkim pozerów i snobów, kabotynów i niedoaktorów, żyjących naśladownictwem, podpatrzonych z trzeciej ręki cudzych wzorów i okraszających swój cynizm błazeńską filozofią z poczekalni dentysty” (Braun 1961).

Anonimowy głos z regionu kieleckiego podważał generacyjną reprezentatywność obojga bohaterów: „Bo to przecież nie młodzież w ogóle, tylko pewna garstka bywalców różnego rodzaju piwnic, wyznawców jazzu, boksu i babek” (S.H.H, 1961). Podobnie uważał Beryt z poznańskiego: „Czarodzieje, to film z marginesu naszego życia” (Beryt 1961). Z jeszcze większą zaciekłością atakował recenzent krakowskiego „Tygodnika Powszechnego”: „Mówienie o «problematyce młodzieży współczesnej» przy okazji nowego filmu Wajdy wydaje mi się dość bałamutnym uogólnianiem. Środowisko, ukazane w «Niewinnych czarodziejach», jakkolwiek hałaśliwe i rzucające się w oczy, reprezentuje w gruncie rzeczy szczupłą i bynajmniej najbardziej typową grupę. Ci młodzi ludzie ze studenckich piwnic i stodół, ci snobistyczni adepci jazzu i „Przekrojowego” stylu życia,

stanowią swoistą elitę, której istotne znaczenie socjologiczne objawia się dopiero we wpływach, sięgających, pod postacią przedziwnie skarykaturowanych schematów, aż na peryferie młodzieżowego społeczeństwa” (JJS, 1961).

4.5. Łatwiej umierać dla Dulcynei z Tobaso

Cervantes sportretował, tak mu się przynajmniej wydawało, odchodzący model rycerstwa wędrownego: ten lepki i dziecinny idealizm, który europejska cywilizacja tak bardzo pragnie wyrugować ze swojej duchowości, stanowi o jego żywotności. Gdyby wszystko działało się rozumnie, tłumaczy Dostojewski, nie działałoby się nic...

Jakże celnie napisał Gasset o funkcji ezoteryki w rycerskiej opowieści: „Zachowuje wszystkie cechy epickie, oprócz wiary w rzeczywistość opisywanego świata. Opisywane w księgach rycerskich wydarzenia również znamionuje prastarość, jakby wywodziły się z jakichś idealnych, zamierzchłych czasów. Czasy króla Artura czy Maricastañi są jakby zasłoną dla pewnej umownej przeszłości, która sprawuje nadzór - tyleż niepewnie, co niewyraźnie - nad całym przebiegiem zdarzeń.” I dodaje: „A zatem autor książki rycerskiej, w odróżnieniu od powieściopisarza, całą swoją poetycką energię kieruje na wymyślanie interesujących zdarzeń” (Gasset 2008: 104, 105, 106).

Zbliżenie do rzeczywistości w literaturze rozpoczęło się wraz z parusetletnim oświeceniowym marszem, by w końcu zawisnąć na sztandarach francuskiego naturalizmu. Czy dał on człowiekowi upragnione bezpieczeństwo we wszechświecie? Można wątpić. Odejście od epiki bohaterskiej, od „wymyślania zdarzeń”, jak słusznie dostrzegł Gasset, doprowadziło do wytworzenia bohatera wyzutego z nadziei. Głód nadprzyrodzoności, wiecznej koalicji z „niewysławialnym” (Berdiajew), „Aletheia” (ἀλήθεια), dążenie do zespolenia prawdy z rzeczywistością przestało być atrakcyjną koncepcją dla współczesnych filozofów, uwikłanych w immanentny subiektywizm. Przestaliśmy być wierni Penelopie; głusi na rady roztropnej bogini Kirke, ulegliśmy namowom śpiewających syren...

Bohater opowieści Cervantesa, słynny Don Kichot z Manczy, kochał się w cnotach rycerskich i w tym pomagała mu wizja Dulcynei, której imię wymawiał z nabożeństwem i nieskrywaną czcią. A dzięki miłości łatwiej mu było walczyć. Łatwiej także - umierać.

„Rycerz błędny bez miłości jest bowiem jak drzewo bez liści i bez owoców lub ciało bez duszy” (Cervantes 2004: 32). W rozdziale trzynastym bohater dyskutuje z podróżnym o wadach i zaletach stanu rycerskiego: „Nie podoba mi się u błędnych rycerzy - mówi

podróżny - że kiedy zdarza się im wdawać w jakąś wielką i niebezpieczną przygodę, w której grozi im oczywista utrata życia, nigdy w tym momencie nie pamiętają polecić się Bogu, jak każdy chrześcijanin w podobnych niebezpieczeństwach czynić powinien; przeciwnie, polecają się swym damom z takim zapalem i nabożeństwem, jakby były ich Bogiem, rzecz, która zdaje mi się cuchnąć pogaństwem” (Cervantes 2004: 83).

Uwagi poczynione przez podróżnego są słuszne: w sposób racjonalny i uporządkowany nie sposób wyjaśnić, dlaczego ginący z orężem w ręku rycerz wymawia nie imię Boga, lecz kochanki. Miłość rycerza jest przewidzeniem, bytem idealnym:

„ - Panie rycerzu, nie wiemy wcale, kim jest owa zacna pani, o jakiej mówicie. Pokażcie nam ją, jeśliby zaś była tak piękna, jak oświadczacie, po dobrej woli i bez żadnego przymusu wyznamy prawdę przez was żadaną.

- Gdybym wam ją pokazał - odparł Don Kichote - jakaż byłaby wasza zasługa w wyznaniu prawdy tak oczywistej? O to idzie, abyście, nie widząc jej, uwierzyli, wyznali, potwierdzili i przysięgli jej bronić” (Cervantes 2004: 43).

Błogosławiony ten, który nie widział, a uwierzył. Albowiem Dulcynea - istniejąca lub nie - jest dążeniem, stałością bezwarunkową, podobną do homerowej Penelopy, czekającej cierpliwie na powrót swojego oblubieńca z trojańskiego oblężenia.

Dulcynea w rzeczywistości była brzydką wiejską panną, której nie chciał nikt. Ale Don Kichot widział ją inaczej i przyrzekł jej wierność; życzliwy Cervantes tak opisuje uczucie bohatera: „Chimera, którą sobie uroił, wydawała mu się tak pewna i niewątpliwa, że zaczął się trapić, rozmyślając o niebezpiecznej pokusie, na jaką uczciwość jego narażona będzie, w sercu swym postanawiając nie złamać wiary swej pani Dulcynei z Toboso, choćby sama królowa Ginewra ze swą damą Kwintanioną przed nim stanęła” (Cervantes 2004: 104).

W „Cierpieniach młodego Wertera” jest zawarta myśl, że miłość generuje światy, które nie istnieją. Zmienia zarówno podmiot jak i przedmiot pożądania. W swoich rozmyśleniach na temat schedy Don Kichota dla europejskiej kultury Ortega y Gasset lakonicznie stwierdza: „Miłość prowadzi (...) do poszerzenia naszej indywidualności, która pochłania inne elementy, czyniąc je częścią nas samych” (Gasset 2008: 8).

Miłość jest motywem, spajającym omawiane obrazy polskich twórców filmowych. Pod wieloma względami spełnia kryteria ethosowej miłości. Bohaterzy potrzebują jej w różnych okolicznościach. Czymże byłby rycerz bez swojej Dulcynei? Pomaga mu ona przeżyć monstrualne bestialstwa i okropności wojenne. Pomaga dorastać do trumny. Nie przez przypadek zresztą podchorąży Jerzy i Ewa spędzają poślubną noc na poddaszu wiejskiej izby pełnym trumien, wypełnionych jabłkami („Lotna”). Walka bez przyrzeczenia

oddanej miłości byłaby bez sensu. Na mocy tego samego mechanizmu Maciek Chmielnicki potrzebuje Krystyny na parę chwil przed wykonaniem „zadania”, aby napęłnić puste naczynie swojej wiary. W scenie łóżkowej pada ironiczna kwestia o okularach („pamiątka nieodwzajemnionej miłości do Ojczyzny”). Patriotyzm bolesnej zadumy... „Wiesz co mi przyszło do głowy? - mówi Chmielnicki do Krystyny - Znamy się zaledwie parę godzin, a mnie się wydaje, jakbyśmy się znali od bardzo dawna.” Miłość sprawia, że niebyt staje się namacalną rzeczywistością. Podczas spaceru po mieście, kochankowie trafiają na ruiny kościoła. W pewnym momencie rozmawiają przy odwróconym krzyżu: ona po jego lewej, on po jego prawej stronie. To symboliczne połączenie: aż do śmierci, nosząc ten sam krzyż.

Nawet w najbardziej prześmiewczym obrazie Munka „Zezowate szczęście” miłość stanowi dominantę; przemienia bohatera, uskrzydla do heroicznych czynów. Pocałunek z Basią inspiruje Piszczuka do bolesnych momentów samoświadomości: „To była najpiękniejsza chwila mojego życia. Już potem nigdy nie patrzyła na mnie tak żadna kobieta. I od razu pomyślałem z rozpaczą, że przecież patrzy na mnie, a widzi kogoś zupełnie innego.”

W „Walkowerze” Leszczyc, niczym bohater z La Manczy, do damy swojego serca zwraca się w swoich myślach, a właściwie nagrywa na taśmie, życzenie dla Teresy z istic rycerskim przesłaniem: „To ja ci teraz pokażę jak można walczyć o byle co, właśnie z tych czy innych powodów nie ma się pracy, projektów, o które można walczyć, trzeba walczyć do upadłego, to wtedy walczy się o byle co i też do upadłego i jak ci to pokażę, a potem obojętnie, co między nami będzie.”

„Miłość musiała być obustronnie wierna, przewyciężająca nie byle trudności i długotrwałe rozstania. Pospolitym tematem opowieści dwornych jest wystawienie jej na próbę” (Ossowska 2000: 78). W „Człowieku z żelaza” (1981) miłość Agnieszki i Maćka wzmacniają przeciwności. „On pierwszy powiedział, że mnie kocha” - opowiada zachwycona podczas widzenia w więzieniu z redaktorem Winklem. Wzięli ślub, choć Maciek wtedy stracił pracę, później - z łaski - utrzymywano go na stanowisku spawacza w Stoczni. Miłość uczyniła ich wolnymi, niezłomnymi i - po rycersku - ufnymi w zwycięstwo prawdy. Agnieszka przestaje się bać więzienia, nie obchodzą ją esbeckie podsłuchy, chce w końcu mówić bez skrępowania:

Winkel: „Co ci grozi?”

Agnieszka: „Mnie? Nic. Oni już przegrali. To kwestia kilku dni.”

Winkel: „A jak nie?”

Agnieszka: „To będziemy grać dalej. Wiesz, co powiedział Birkut Maćkowi w 68.? Żadne kłamstwo długo się nie utrzyma.”

Miłość jest także zwiastunem śmierci. Potrzebuje Krystyny Maciek Chmielnicki w „Popiele i diamencie”, przeczuwając rychły koniec konspiracji, wojny i życia. Podobnie jest z kawalerzystami z „Lotnej” i „Popiołów”. Kobieta i koń tworzą wspólną ikonę śmierci. Jest to także ikona łącząca Eros z Tanatosem. „Lotna” przechodzi z rąk do rąk, wszyscy jej właściciele giną. W „Apokalipsie św. Jana” śmierć porusza się na siwym koniu, takim jak „Lotna”:

„I ujrzałem:
oto koń trupio blady,
a imię siedzącego na nim Śmierć,
i Otchłań mu towarzyszyła.
I dano im władzę nad czwartą częścią ziemi,
by zabijali mieczem i głodem, i morem, i przez dzikie zwierzęta.”

„Do legendarnej pary, ukochanej przez ułana, czyli klaczy i kobiety, zostaje w «Lotnej» dodana Polska. Wszystkie trzy są rodzaju żeńskiego, stanowią wspólny obiekt uwielbienia kawalerzystów i ponoszą klęskę, gdy giną ich obrońcy, gdy szwadron ulega wojennej zagładzie” (Stachówna 2009: 50). I rzeczywiście, Lotna łamie nogę na polskiej granicy w apokaliptycznej scenie. Zostaje zastrzelona. Ewa, ukochana podchorążego, zostaje wdową, a Polska ginie zmiażdżona hitlerowskim butem.

4.6. Interludium

Czyn wojenny stanowił aspirację i sens istnienia rycerza. Śmierć na polu walki była największym spełnieniem. Żołnierz powinien przy tym dochować wierności sprawie, o którą walczył i być gotowym, by w każdej chwili wyruszyć na bój. „Wojna - dodaje Ossowska - musi być żywiołem ludzi, którzy są czuli na obrazę i tak zawsze gotowi mieczem sprawiedliwość wymierzać” (Ossowska 2000: 27).

Co robił żołnierz, gdy nie było o co walczyć i komu sprawiedliwość wymierzać? Zatrzymaliśmy się dłużej nad śmiercią bohaterów filmowych w sytuacji wojny. Wypada teraz te kwestie uzupełnić pytaniem: jak przystoi rycerzowi żyć w czasie pokoju? Thorstein Veblen wymienia cztery zajęcia, które nie hańbią ludzi na wyżynach drabiny społecznej: sprawowanie rządów, ceremonii religijnych, wojowanie i sport (Veblen 1971: 39). Jak

słusznie dostrzegł Jaeger, warunkiem wykształcenia się kultury szlacheckiej są: posiadłość, własność ziemską i tradycja. Życie polskiego rycerza między jedną wojną a drugą było więc skupione na pielęgnowaniu rozległych latyfundiów. To wcale nie oznacza, że rycerze po wyczerpującej kampanii wyciągali ze stodoły pług i szli orać pole ramię w ramię z parobkami. Nie przykładali się też do gospodarowania. W żadnym razie: „Zawsze u nas biesiada i luba kitara, są płasy i świeże szaty do miany, i ciepłe kąpiele, i łożnice” - powyższy opis życia na dworze Feaków celnie opisuje życie polskiej szlachty.

W powieści Żeromskiego „Popioły” generał de With powiada: „Praca na roli należy do największego szczęścia, jakie można dostąpić. Tak sądzę. Tak z głębi serca mniemam. Nigdy nie byłem taki szczęśliwy, żeby tej łaski dostąpić” (Żeromski 1956: 233).

Jednak nie trzeba dodawać, że życie poza szwadronami nie było w jakiegokolwiek mierze obciążone pracą. „Powstrzymanie się od pracy jest nie tylko tytułem do szacunku i uznania, lecz staje się po prostu warunkiem przyzwoitości (...) Powstrzymanie się od pracy jest obiegową oznaką bogactwa, a co za tym idzie gwarantem pozycji społecznej” (Veblen 1971: 39-40).

„Próżnowanie na pokaz” - jak pisał Veblen - to *conditio sine qua non* szlacheckiego pochodzenia. „W oczach wszystkich ludzi cywilizowanych - ironizuje amerykański socjolog - życie bezczynne jest zarówno samo przez się, jak i dzięki swym konsekwencjom dla rozwoju duchowego czymś pięknym i szlachetnym” (Veblen 1971: 36).

4.7. Teatr, demoiselki, balet i pijaństwo

W niniejszym rozdziale prześledzimy obraz „przerwy” w działaniach wojennych na podstawie „Popiołów” (1965) w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz „Walkowera” (1965) Jerzego Skolimowskiego.

W „Popiołach” przenosimy się więc do świata rycerskiego interludium. Pierwsze sceny filmu Wajdy rozpoczyna szalony kulig. Zabłąkany szlachcic dołącza do świty. Podjeżdża blisko do sań, na których jadą dwie panny w grubych futrach. Jedna z nich rzuca doń: „Trzy dni tak jedziemy kuligiem - od dworu do dworu.” W końcu grupa rozbawionej szlachty trafia na dwór starego Olbromskiego. Gospodarz zdaje się nie zwracać uwagi na swawole swoich gości, którzy tańcząc, rozbijają bibeloty i tłuką szyby. Kładąc się łóżka wieczorem, pani Olbromska żali się mężowi: „Wódek gdańskich poszło 64, węgrzyna cała beczka, a miodu...” - tu Olbromska z rezygnacją macha ręką. „Obdarzenie gości hojnymi darami należy do obowiązków gospodarzy (...) Gościnność obowiązuje na zasadzie wzajemności” - pisze teoretyczka ethosu rycerskiego. (Ossowska

2000: 27). Przypomnijmy, jak w drodze do Itaki z takiej gościnności korzystał Odyseusz, przyjmując od Feaków liczne upominki.

Powróćmy jednak do „Popiołów”. Nastroje stołecznej młodzieży anno domini 1802 kronikarz opisał lapidarnie: „Młodzież tutejsza jest w tej chwili bardzo hałaśliwa, bo powróciła znowu do złego tonu picia od rana do wieczora” (Brandys 2009: 11). A dalej: „Nie było miasteczka bez kasyna, nie było jarmarku bez składkowych balów. Warszawa przodowała w użyciu. W kasynach spotykały się wszystkie klasy społeczne: magnaci, szlachta prowincjonalna, a nawet Prusacy” (Brandys 2009: 11). Dwieście lat temu z nudów młodzież tłukła po łbie przychodniów i patrole pruskie, sprzeniewierzała ziemiańskie kieszonkowe na karciochy i wybite szyby.

Ów nastrój świetnie oddał Wajda na taśmie celuloidowej, sięgając do prozy Żeromskiego. Podupadły szlachcic z sandomierskiego, Rafał Olbromski zostaje sekretarzem u księcia Gintuła. Nowa posada wiąże się z przeprowadzką do Warszawy. Początkowo Rafał spędza czas na kwerendach w bibliotece arystokraty. W końcu dostaje dzień wolny. Podczas wycieczki do stolicy spotyka dawnego przyjaciela - Krzysztofa Cedrę. Razem wyruszają do rezydencji „Pod Blachą”, której gospodarzem jest książę Józef Poniatowski. Oto jak kronikarz opisał codzienność socjety skupionej wokół księcia „Pepi”:

„Pod przewodnictwem pani de Vauban dwór pod Blachą ukształtował się w potężną koterię towarzyską, nadającą ton całej modnej Warszawie (...) Zimą w pałacu Pod Blachą, a w sezonie letnim - w Łazienkach i w Jabłonnej hulano do białego rana, kochano się, grano w faraona o grube stawki i oglądano «żywe obrazy» [pierwowzór kina - przyp. MD], w których najgłośniejsze piękności stolicy rywalizowały z sobą urodą i wdziękiem” (Brandys 2009: 16-17).

Nie inaczej dzieje się w filmie Wajdy. Olbromski trafia do salonu Poniatowskiego, gdzie młode damy bawią się w chowanego, a oficerowie przy stołach „tną w karciochy”. Książę płacił za wszystko i płacił podwójnie: „pieniędzmi i własną reputacją” (Brandys 2009: 17). Odwaga i gest należą bowiem do immanentnej kondycji „słusznie dumnego”.

Gdy w filmie znudzony książę idzie „na odpoczynek” z wybraną damą, majordom proponuje zebranym w salonie kolejne zabawy: „Teatr? Demoiselki? Balet? Pijaństwo?” Wszyscy chórem odpowiadają wtedy: „Pijaństwo!”. Po suto zakrapianym wieczorze młodzi oficerowie idą na miasto. Wybijają szyby w oknach, śpiewają żołnierskie piosenki, zaczepiają przechodniów. Nagle na ulicy pojawia się pruski patrol. Olbromski zdejmuje surdut, wrywa z donicy okazały bityl i bije wraz z kompanami żołnierzy w białych mundurach. Jakże koresponduje ta scena z opisem historyka: „«Blacha» robiła (...)

wypadły na miasto. Młodzieńcy w zielonych frakach z napisem «Jabłonna» ucztowali w restauracjach Nestego, Gąsiorowskiego i Rozengarta, a następnie demolowali urządzenia tych lokali i wyprawiali najdziksze swawole na ulicach i w teatrach” (Brandys 2009 : 17).

„«Słusznie dumny» jest szczodry i ma pański gest, przy czym zachowuje on właściwą proporcję między plebejskim szafowaniem pieniędzmi a małostkowym do nich przywiązaniem. Wyświadczać sam dobrodziejstwa, wstydzi się doznanych. Za doznane odwzajemnia się z nawiązką, bo chce mieć zawsze przewagę” (Ossowska 2000 : 39).

Wyjątkowe przymioty „lepiej urodzonych” wykluczają wykonywanie prac płatnych. „Zwiemy [prace płatne - przyp. MD] wyrobniczymi, bo odbierają one swobodę oddawania się zajęciom umysłowym i obniżają intelekt” - twierdził Arystoteles (Arystoteles 2004: 1337b). Aby w pełni rozwijać cnoty wewnętrzne oraz uprawiać politykę rycerz potrzebuje dużej ilości czasu wolnego.

Wyszydzone zostało przez Wajdę owe „politykowanie” w scenie ze starym Olbrychskim. Podupadły szlachcic każe synowi czytać przed snem list Bonapartego do członków Dyrektoriatu. Problem pojawia się już na samym początku lektury:

Rafał: „*Paryż, 29 Brumaire’a*”

Stary Olbromski: „Czego?”

Rafał: „No, Brumaire’a”

Stary Olbromski: „A co to jest ten Brumaire?”

Rafał: „No ja nie...”

Stary Olbromski: „A idź, ty dryblasie... (...)”

[Czyta dalej]

Rafał: „*Jestem tak zmęczony fatygami, obywatele dyrektorzy...*”

Stary Olbromski: „Co to są ci «obywatele dyrektorowie»?”

Rafał: „Ja tego nie wiem”

[Ojciec podnosi rękę na Rafała]

Stary Olbromski: „Gdyby mi się chciało wstać, to bym cię palnął w ucho za to *“ja tego nie wiem.”*”

4.8. Emancypanci

Po premierze „Popiołów” rozgorzała gwałtowna dyskusja na łamach pism całego kraju: „Dostało się (...) Wajdzie za to, co w filmie pominął i za to, co w stosunku do powieściowego pierwowzoru bądź rozdał, bądź potraktował skrótowo. Dostało mu się za krwawe jatki, Samosierry i inne okrucieństwa. Dostało się za szarganie narodowych

relikwii zaklętych w dziele Żeromskiego” - pisano wówczas na łamach „Faktów i myśli” (Hewan 1965). Lwia część ówczesnych recenzji pozostawała jednak w tonie panegirycznym. Chwalono malowniczość obrazu, barokowy rozmach i wierność realiom.

Pierwszy rzucił kamień nestor krytyki filmowej Krzysztof Teodor Toeplitz:

„Tragizm Żeromskiego jest tragizmem historycznym. Tragizm Wajdy jest tragizmem absurdalnym. Bowiem ani Wajda, ani jego scenarzysta nie zrozumieli Żeromskiego. Ich stosunek do Popiołów pozostał w najlepszym razie ilustracyjny, nie zaś intelektualny. Pytanie: co oznaczały losy bohaterów, ich perypetie, ich postawy? zastąpili oni pytaniem: jak to wyglądało?” I dalej: „Powieść Żeromskiego jest (...) gorzka i okrutna, najeżona problemami, niedostępnymi zrozumieniu, jeśli zapomni się o jej podstawowej wymowie. Pokolenie «Popiołów» było dla Żeromskiego pokoleniem tragicznym nie dlatego, że oślepiło, zagubiło się lub dało oszukać, ale przede wszystkim dlatego, że rośło tak gwałtownie, że w tak krótkim a burzliwym czasie miało do wypełnienia jedną tylko alternatywę: albo dźwignąć się do poziomu świadomego, nowoczesnego narodu, jakim (nie była?) wcześniejsza, na poły feudalna Rzeczpospolita szlachecka, albo zginać” (Toeplitz 1965).

Toeplitz krytykował scenę końcową, w której Olbromski podczas powrotu z Rosji traci wzrok. Symbolika tej sceny wskazuje na oślepienie całego pokolenia, które mamione wielkością Napoleona marzyło o odbudowie niepodległego kraju, a w efekcie straciło wszystko. Zasilanie wojsk francuskich, sprzyjanie kampaniom Korsykanina, oddanie swoich najlepszych synów sprawie napoleońskiej bezkrytycznie, bez zmysłu politycznego, doprowadziło do totalnej klęski: „Ślepiec, a w dodatku wypchany słomą chochoł, bo - jeśli przyjąć za krytykę, że Wajda przemawia do nas językiem symbolicznym - ta słoma też przecież coś znaczy, znaczy tyle, co w «Weselu», a mianowicie paraliż woli, tępe uśpienie. No i to wszystko na bezbrzeżnym białym pustkowiu, oznaczającym zagubienie, w konfrontacji z cesarzem Francuzów” (Toeplitz 1965).

Wajda zapomniał - twierdzi Toeplitz - o kielkującej rewolucji społecznej, o przeobrażeniu mentalności całego narodu, który tkwił od wieków w rzeczywistości feudalnej. Do zerwania kajdan z dychotomiczną stratyfikacją społeczną potrzebna była straszliwa danina krwi młodego pokolenia. W tej optyce nie można traktować jako bezprzedmiotowe żołnierskie zaciętrzewienie Olbromskiego i Cedry.

Przy okazji „Popiołów” Wajdy musimy się zatrzymać na kwestii związanej z traktowaniem chłopów pańszczyźnianych przez panów. Ten wątek został bardzo mocno zaznaczony przez Wajdę. Nie sposób więc zgadzać się z zaprezentowaną powyżej krytyką Toeplitza. „Wtopione znakomicie w polski pejzaż i klimat [„Popioły” - przyp. MD]

obrazują dwie główne klasy społeczne ówczesnego polskiego społeczeństwa: szlachtę i chłopów. Losem szlachty była wtedy wojaczka na wielu frontach Europy, wojaczka wyniszczająca materialnie i fizycznie, a jednocześnie beznadziejna. W samej zaś Polsce zaczyna się wśród konserwatywnej w swej masie szlachty ruch ku nowemu, ku reformom społeczno-ekonomicznym” (Skąpski 1965).

Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że doba napoleońska przyniosła Polsce powiew ducha rewolucyjnego. Za niecałe 10 lat na terenie nowo powstałego Księstwa Warszawskiego zacznie obowiązywać kodeks cywilny, tzw. „Kodeks Napoleona”, zrównujący wszystkie dotychczasowe stany. „Czasy napoleońskie były (...) jedną z najdonioślejszych epok w dziejach naszego narodu. Nastąpiły wówczas głębokie przeobrażenia społeczne i zapoczątkowane zostało nowoczesne społeczeństwo, wyrażające się chociażby zniesieniem poddaństwa chłopów” - mówił tuż po premierze filmu prof. Woliński (Woliński 1965).

Oto do starego Olbromskiego przychodzi emisariusz władzy pruskiej z pierwszymi aktami prawnymi uwłaszczenia:

Emisariusz: „Od dzisiaj żaden chłop...”

Stary Olbromski: „A co panu do moich chłopów?”

Emisariusz: „Każdy podupadły na zdrowiu, starcy powyżej 60 lat wolni od robocizny być mają (...) Każdy poddany krzywdzony przez pana wprost do pełnomocnego komisarzy ze skargą upoważniony jest pójść.”

Stary Olbromski: „Niechaj spróbuje!”

Emisariusz: „Rozporządzono...”

Stary Olbromski: „Drażnisz mnie pod dachem polskiego szlachcica”

Emisariusz: „Ogłaszam, że z rozkazu władz chłopci na rzecz wielmożnego pana będą pracować nie więcej niż 3 dni w tygodniu!”

Stary Olbromski: „Ja tu jestem panem, ja prawem. Naddziady moje tutaj siedziały - mój kraj!”

Dla starego Olbromskiego „naturalną jest rzeczą, że z lepszych rodziców pochodzą lepsi synowie. Pochodzący ze szlacheckiego rodu są w wyższym stopniu obywatelami, niż ludzie z gminu. Ci ostatni rodzą się na niewolników, podczas gdy pierwsi rodzą się do władania” (Ossowska 2000: 41).

Takim emancypującym się chłopem w obrazie Wajdy jest „należący” do syna Olbromskiego - niejaki Michcik. W sercu prawdziwy Polak, zmuszony służyć w oddziałach pruskich („Sześć razy dezercerowałem!” - krzyczy Michcik na swoją obronę do Krzysztofa Cedry). Po śmierci Piotra Olbromskiego, który traktował Michcika jak człowieka wolnego,

chłop otrzymuje nowego pana. Jednak Michcik nie potrafi „służyć”, łknął bezpowrotnie bakcyla wolności. Nie chce słuchać, nie uznaje dominującej pozycji szlachty.

„Szanuj człowieka, psie jeden (...) - krzyczy Michcik, gdy nowy pan każe go wychłostać.

„No, Michcik, opamiętaj się na rany naszego pana Jezusa Chrystusa, bo pójdziesz w żołnierza, jak amen w pacierzu, ja ci to mówię!” - krzyczy szlachcic. - „Cóż ty człowieku, na pana swego rękę podnosisz, ludzi buntujesz ? (...)”

Ethos rycerski będzie się z czasem demokratyzował. Będzie obejmował coraz szersze grupy społeczne. W „Pasażerze” Munka, swoim buntem i dumą, niegodzeniem się na nieczne gierki esesmanki, Marta udowodnia, że rycerzem w dwudziestym wieku, może także zostać kobieta. Ethos będzie nieustannie przypominał, że wartości ponadracjonalne, ergo niefunkcjonalne, nie należą do świata archaicznego. Paradoksalnie będzie świadczył o żywotności społeczności, o jej gotowości na czyn czysto altruistyczny, o zasadach *fair-play* w walce z przeciwnikami.

Arystoteles przestrzegał przed użytecznością, zalecał, aby się liczyć, li tylko, z pięknem. Według tego zalecenia walkę można przegrać, jeśli nie straci się przy okazji honoru i o ile walczyło się pięknie.

Pozostawmy Olbromskich, szarżę Somosierry, konie o smukłych szyjach, Dulcynee czekające na swoich rycerzy i przenieśmy się do wieku dwudziestego, gdzie na ringu, w bokierskich rękawicach czeka na nas nowy typ rycerza. „O chwale rycerza - pisze Zakrzewski - nie decydowało zwycięstwo, ale to, jak walczył” (Zakrzewski 2004 : 38).

4.9. Nie mówi się bić, tylko walczyć

Bohaterem filmu „Walkower” Jerzego Skolimowskiego jest dwudziestoletni Andrzej Leszczyc - wagabunda żyjący w stanie ciągłego „zawieszenia” między młodością a dorosłością. To bohater skomplikowany i niejednoznaczny, dziecinny i brutalny zarazem. Społecznie jest nikim - beckerowskim „outsiderem”, łamiącym ogólnie przyjęte i uzgodnione reguły współżycia w grupie (Becker 2009: 12). Bohaterowi filmu Skolimowskiego przykleja się różne dewiacyjne etykiety: od bikiniarza, po pasożyta. Nie interesuje go stała praca ani ustabilizowane życie rodzinne. Leszczyc jest eks-bokserem, eks-studentem i eks-żołnierzem. Mówi o sobie: „Byłem na uniwersytecie, potem w wojsku, znów na politechnice, znów mnie wyrzucili i znów przyjęli, no i jakoś tak”; „Oblałem dyplom w zeszłym roku, a w tym - jakoś się nie składało...”

Sam Skolimowski pytany o charakterystykę swojego bohatera odpowiadał: „Mój trzydziestolatek nie jest oczywiście typowym reprezentantem tego pokolenia. Nie ma

prawa zbierać laurów. Nie pretenduje do pomnika. Jaki jest Andrzej? Niecierpliwy, miotany sprzecznościami, wciąż poszukujący. Nie marzy o «małej stabilizacji». Nie pragnie życia pojętego tak, jak go widzi wielu jego rówieśników. Mieszkanie, potem samochód, telewizor, lodówka, pralka. Praca za biurkiem. Nie wszyscy chcą właśnie tak. Nie wszyscy żyją tylko dlatego” (Czapińska 1964).

A oto jak bohatera widział wówczas Zygmunt Kałużyński: „«Rysopis» [pierwszy obraz Skolimowskiego, w którym pojawia się Leszczyc - przyp. MD] pokazywał ową generację, której zabrakło przekonania, w której oczach *wielkie szanse* się skończyły, a która jednak czuła się przez nie jeszcze rozdygotana; rezultatem była obolała ironia wobec samego siebie, uczucie, którym «Rysopis» był nasiąknięty. W «Walkowerze» następuje ewolucja postaci: Skolimowski umieszcza swojego bohatera na tle przysłowiowej *wielkiej budowy*, w kombinacie, który właśnie przystępuje do pracy i mobilizuje ludzi. Andrzej Leszczyc zjawia się tu jako rajzer bez celu, w przejeździe pociągami. Jest on scharakteryzowany jako, w gruncie rzeczy, pasożyt wegetujący na marginesie przesunięć społecznych: uczestniczy w zawodach bokserskich” (Kałużyński 1965). A dalej: „Sytuację pokolenia, na podstawie «Walkowera» można by więc określić jako kokieterijną równowagę niestałą: Andrzej nie jest zrewoltowany, nie jest hochsztaplerem, nie jest definitywnie wykolejony; jest niezdecydowany i ogranicza się do wegetacji obok, do drobnej nieregularności” (Kałużyński 1965).

Ten opis jak ulał pasuje do średniowiecznego „błędnego rycerza”. Jest coś szlachetnego w Leszczycu, w jego dezynwolturze i powolnych ruchach. Aby zapłacić za obiad, sprzedaje przenośne radio. Oto jego dialog z właścicielem lombardu:

Handlarz: „Ile pan powiedział za to radio? Trzysta?”

Leszczyc: „Nie, to pan mówił, ale proszę...”

[podaje radio]

Handlarz: „Panie, co to za handel? Niech się pan targuje i powie swoją cenę. Ja panu daję trzysta dwadzieścia - dobra?”

Leszczyc: „No dobrze, bierz pan!”

Handlarz: „Nie! Ja tak dawno nie handlowałem, a pan mi psuje cały interes... Pan musi dać swoją cenę! Ja panu za mało daję!”¹⁶

W końcu, aby nie robić przykrości handlarzowi, Leszczyc daje się wciągnąć w kupiecką zabawę. Widzimy w tej scenie charakterystyczną pogardę do posługiwania się pieniędzmi przez „słusznie dumnego”.

¹⁶ Wszystkie cytaty filmowe pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmów Jerzego Skolimowskiego.

Andrzeja Leszczycy poznajemy na dworcu. Tam też spotyka on Teresę, świeżo upieczoną panią inżynier, która prosto z politechniki przyjeżdża pracować w zespole eksperckim płockiego kombinatu. Razem z nią przeżyje dzień swoich urodzin. Najpierw pojedą do kombinatu, gdzie Teresa musi się zameldować u swojego nowego pracodawcy. Ujmujące swoim rozmachem, a zarazem przerażające są nakręcone przez reżysera zdjęcia fabryki. Niemal co drugi kadr pokazuje ogromne urządzenia mechaniczne. Ciągłe coś tu sunie, huczy i szumi. Stare miasteczko jest oplatane, wypierane, przetwarzane przez tę nową tkankę przemysłową. Kombinat jest układem odniesienia dla istotnych wartości. Tu można zdać egzamin pracy, zdobyć szanowany zawód i godziwą sytuację życiową. Leszczyc wydaje się tym wszystkim znudzony, przechadza się po kombinacie bez większego zainteresowania, bez entuzjazmu Teresy.

W wielkiej hali robotnicy montują ring bokserski. Od Rogali, spotkanego po latach trenera, Leszczyc dowiaduje się, że wieczorem odbędzie się tutaj bokserski „Pierwszy Krok”, czyli amatorska liga, gdzie młodzi adepci tego sportu mogą po raz pierwszy zmierzyć się z przeciwnikiem. Leszczycowi zapalają się oczy: „Ja kiedyś, kiedy byłem w wojsku, zacząłem trenować boks. Przenieśli mnie do klubu i miałem rajske życie. Trenowałem ledwo-ledwo, walczyłem w jakichś lokalnych zawodach - właściwie mnie to nudziło. Dopiero potem, jak wróciłem znowu na politechnikę, zdałem sobie sprawę, że był taki moment szczęścia, zadowolenia z siebie, potwierdzenia siebie... to było, jak zwyciężałem w ringu (...) Nigdy w sobie nie wierzyłem, jak wtedy...” Gdy Teresa dowiaduje się, że Andrzej, pomimo wcześniejszych oporów, zamierza walczyć na wieczornej gali, rzuca do niego z niesmakiem: „Będiesz się bić...”; „Nie mówi się bić, tylko walczyć” - poprawia ją współczesny rycerz.

Veblen w jednym z rozdziałów do swojego *opus magnum* o wymownym tytule „Współczesne przeżytki «dzielności»” pisze: „Przejawy temperamentu łupieżczego da się określić ogólnym mianem skłonności do popełniania czynów bohaterskich. Częściowo są to proste, nieuświadomione manifestacje zrodzonego z rywalizacji okrucieństwa, częściowo działania podejmowane świadomie, w celu uzyskania uznania za dzielność. Ten sam charakter ma sport - a więc wszelkie zawody z nagrodami, walki byków, lekkoatletyka, zapaśnictwo i boks (....) Podstawą poświęcenia się sportowi jest archaiczna konstrukcja psychiczna - posiadanie silnych skłonności do rywalizacji” (Veblen 1979 : 225-226).

Andrzej, odchodząc w swoją stronę, spotyka robotnika, który idzie się zważyć na wieczorną galę:

„W lekkiej chodzisz...?” - pyta go Leszczyc

Robotnik: „A jak!”

Leszczyc: „Długo trenowałeś?”

Robotnik: „Cztery miesiące. KS Kombinat, ale ci z miasta trenowali dłużej. Wiesz, tam jest taki klub KS Naprzód i jeszcze będą różni niezrzeszeni, zakapiory, koniki...”

Leszczyc: „Nie łam się! Boksuj w linii: zakapiory biją cepami.”

Robotnik: „Tak, tak”

[Mówią chórem]: „Wyprzedzasz i w linii!”

W powyższym dialogu został użyty swoisty slang, wewnętrzny kod boksersko-uliczny niezrozumiały dla laika. Miejski słownik podaje następującą definicję słowa „konik”: *gość który sprzedaje coś na lewo. Synonimy: przemytnik, rusek*¹⁷ Natomiast bicie cepami znaczy w slangu bokserskim: wyprowadzany z okolic biodra cios zaciśnięta pięścią i prawie wyprostowana dłonią. „Wszystko to są zupełnie wyraźne pozostałości chłopięcych bitew i zapasów na niby” - twierdzi Veblen i dodaje: „Na przykład żargon zapaśniczy składa się z terminów i wyrażen niezwykle groźnych, zapożyczonych ze słownika wojennego. Każdy zaś żargon zawodowy należy chyba traktować jako oznakę zabawowego charakteru tego zawodu, z wyjątkiem przypadków, gdy specjalny język służy sekretnemu porozumiewaniu się” (Veblen 1979: 227). Przytoczony dialog wydaje pasować podwójnie do funkcjonalności żargonu zdefiniowanej przez amerykańskiego socjologa.

Ethos w rzeczywistości komunistycznej istniał. Świadczy o tym nie tylko uprawianie przez robotników boks, który - przypomnijmy - w Anglii do XIX wieku nazywany był *noble art*. (Wacquant 2001: 13), ale także poprzez respektowanie specyficznych reguł *honorowego starcia*. Niegdyś walczyć mógł rycerz tylko z człowiekiem podobnego stanu. Bokser walczy tylko z przeciwnikiem tej samej wagi. Lancelot, dworzanin króla Artura, zaklina się, że nigdy nie zabije rycerza, który spadł z konia. Po nokaucie i rozpoczęciu liczenia przez sędziego ringowego bokser idzie do swojego narożnika i cierpliwie czeka. Twórca reguł walki bokserskiej, markiz de Queensberry (1865), kładł nacisk na estetyczny aspekt walki, a nie na siłę przeciwników. Surowo zabraniał walki bez rękawic, przyduszenia oraz wymierzania ciosów, gdy przeciwnik nie może kontynuować starcia. „Zabić żołnierza, który składa broń i prosi, by mu darować życie, to morderstwo” - odnotowuje na marginesie swoich rozważań w XVIII wieku Gabriel Bonnot de Mably, *nota bene* prekursor socjalizmu utopijnego (Mably 2008: 345).

Daniel Defoe odróżniał dżentelmena z urodzenia od dżentelmena z wychowania, czy też wykształcenia. W wieku XX ethos przestał obowiązywać wybraną kastę, respektowanie zasad uczciwej walki cechowało różne grupy społeczne:

„Pan inżynier! Pan pamięta? Ja dzisiaj pana wiozłem - dziś rano! Po co ja swoich starych tutaj przeprowadziłem?” - mówi robotnik, który za chwilę zmierzy się na ringu z Leszczycem. Stojący obok trener Rogala odpowiada: „Nie łam się, Pawlak! To żaden «pan inżynier» tylko taki sam zawodnik jak ty, rozumiesz? Na ringu nie ma żadnych panów inżynierów”.

Leszczyc, dowiedziawszy się, że sfingowano finał kategorii „pół-średniej”, do której należy, postanawia wrócić z Teresą do Warszawy. Na dworcu spotyka Pawlaka, którego poprzedniego dnia pokonał. Robotnik jest wstrząśnięty, gdy dowiaduje się, że rycerz postanawia oddać potyczkę bez walki (wcześniej Leszczyc mówił to Teresy: „największy wstyd, to oddać walkę walkowerem”). Para wsiada do pociągu i odjeżdża. Pawlak kradnie wówczas stojący na peronie motor i rzuca się w pogoń za Leszczycem. Krzyczy do niego: „Wracaj, ty tchórze!” W końcu Andrzej wyskakuje z pędzącego pociągu i wraca na ring, aby, jak sam mówi, „dostać w mordę”.

U Huizinga czytamy, że istniała grupa rycerzy, która ślubowała, nie uciekać nigdy z pola walki dalej, niż na odległość pięćdziesięciu akrów... (Huizinga 1992).

4.10. Śmierć

W tekście poświęconym Andrzejowi Wajdzie Maciej Stroiński określa naturę relacji między narodem a jednostką stwierdzając, że „bycie” w narodzie nadaje śmierci sens. W ogóle naród powinno się traktować jako pewnego rodzaju wspólnotę umierania. „Tym czymś, co charakteryzuje narody wszystkie i każdy z osobna, jest - w moim rozumieniu - wspólnota kondycji ludzkiej, czyli narodzin, cierpienia i umierania, albo - zwłaszcza umierania. Dzięki narodowi jednostka nie musi mierzyć się ze śmiercią samotnie” (Stroiński 2009: 86). Parę linijek dalej Stroiński po cioranowsku dodaje: „Warunkiem «stania się» jest «odstanie», jego narodziny nieomylnie pociągają za sobą śmierć jego składników i jego samego jako ich sumy. Śmierć jest zatem wpisana w same fundamenty projektu, nie stanowi tylko jego zwieńczenia: same narodziny są rodzajem zgonu” (Stroiński 2009: 87).

W „Idiocie” Fiodora Dostojewskiego pojawia się podobna myśl wyrażona przez śmiertelnie chorego Hipolita: „na wsi będzie mi „lżej umierać wśród ludzi i drzew”, jak się wyraża (książkę Myszkina - przyp. MD). Ale dzisiaj nie powiedział umrzeć, tylko powiedział

‘łatwiej będzie przeżyć’, co przecież na jedno wychodzi” (Dostojewski 1992: 407). Dwa i pół tysiąca lat wcześniej, w tym samym duchu, dziwne pytanie stawia Eurypides: „Kto wie, czy życie to nie śmierć, a śmierć czy nie jest życiem?”.

„Dla człowieka pozostającego w świecie mitu śmierć heroiczna może stanowić próbę usensownienia śmierci jako takiej, ponieważ nigdy nie jest głupia, bezsensowna i przypadkowa. Nie wzmacnia lęku przed nią, ale daje nadzieję. Aby jednak mówić o współczesnym micie, trzeba mieć pewność, że odpowiada on na ważne pytania egzystencjalne, ale także społeczne i kulturowe” (Zwierzchowski 2006: 12).

Naród jest zatem wspólnotą, która towarzyszy jednostce od narodzin. Za pomocą instytucji rodziny socjalizuje ją, następnie przygotowuje do życia w większej grupie, by na końcu - przede wszystkim w polskim kontekście - nadać symboliczne znaczenie jej śmierci.

O odmienności formowania się polskiego charakteru narodowego pisaliśmy w poprzednich rozdziałach. Polegała ona na rozwijaniu się czynnego oporu wobec zewnętrznego oprawcy oraz krystalizacji bohatera-żołnierza, a zarazem Mesjasza. Stąd szczególne znaczenie poezji tyrtejskiej w twórczości dziewiętnastowiecznych romantyków:

„Romantyzm, który w całej Europie przyniósł odkrycie jednostki, w Polsce oczywiście również tej rewelacji dokonał, ale stało się to głównie, co znamienne, przed powstaniem listopadowym - pisze Maria Janion. - Po jego klęsce romantyzm, a zwłaszcza tzw. romantyzm krajowy, musiał uderzyć ze zdwojoną siłą w ton tyrtejski, nie szemrząc przeciw swemu szczytnemu powołaniu” (Janion 1998: 26).

Polska walka, która czerpała swoją nieprzemąganą siłę z ethosu rycerskiego, nie zatrzymała się na wieku dziewiętnastym. Trwała nieustannie. Rozwijała się nadal i objawiała się czynnie w wieku dwudziestym w pisarstwie choćby Henryka Sienkiewicza czy malarstwie Juliusza Kossaka. W niniejszym rozdziale przedstawimy specyfikę ethosowego umierania na podstawie „Lotnej”, „Kanału” i „Popiołu i diamentu” Wajdy i „Pasażerki” Munka. Motywem przewodnim pozostaje u nich rycerski ułan - lotne spojenie człowieka i konia.

4.11. Śmiertelny galop. Podwójne znaczenie „Lotnej” Andrzeja Wajdy.

W pierwszych kadrach „Lotnej” (1959) Andrzeja Wajdy widzimy pędzącą po łące kłacz i można odnieść wrażenie, że jest to galop zjawy. Wokół niej spadają pociski niemieckiej artylerii, ale koń wydaje się nieosiągalny i niezniszczalny. „Widzisz ten galop?” - mówi do swojego kompana kawalerzysty. I dodaje w zachwycie - „leci w powietrzu”. Cały

szwadron obserwuje konia jak zahipnotyzowany. Tytułowa Lotna jest imieniem klaczy „raczej drobnej, o cudnie wygiętej szyi, oku ognistym i ogonie pełnym fantazji” (Żukrowski 1969: 14), dla której potracą głowy czterej ułani: najpierw Rotmistrz Chodakiewicz, później podchorąży Jerzy Grabowski, a na koniec w apokaliptycznej scenie porucznik Witek Wodnicki i wachmistrz Latoś. Pierwszy zginie na jej grzbiecie podczas szarży. Drugi poniesie śmierć, chcąc ją ratować. Pozostali natomiast, na granicy dwóch państw, jak między dwoma skrajnymi porządkami rzeczywistości, w symbolicznej scenie zastrzelą ranne zwierzę.

Wyjątkowe przymioty konia są z innego wymiaru, ze świata cieni:

„Ale koń!” - mówi w zachwycie podchorąży Grabowski.

„Tylko ta maść: od razu ściągnie ogień na siebie.” - odpowiada porucznik Wodnicki.

„W razie nalotu można ją nakryć płaszczem”.

„Siedzieć na niej to pewna śmierć” - konkluduje Witek.

Tego samego wieczoru, gdy szwadron stacjonuje nieopodal formułującego się frontu, zachwyt dwóch kawalerzystów narasta, staje się metafizyczną obsesją. Porucznik Wodnicki w swoim szkicowniku rysuje Lotną. Rzuca przyjacielowi uwagę: „Żadna dziewczyna nie jest jej warta”. I dodaje: „Widziałeś kiedyś takie nogi? Taka smukłość, te kostki, ta gracia!”. Noc spędzają na rozmyślaniach o klaczy, które kończy przerwany sen rotmistrza. W tym śnie uczestniczy on w rekonesansie, nad głową świszczą mu kule nieprzyjaciela. Podczas przeprawy przez rzekę zatrzymuje się. „Jakie piękne ryby!” - krzyczy. Wskakuje do wody i wtedy dosięga go kula nieprzyjaciela.

Co więcej, „Lotna” wydaje się być symboliczną śmiercią o podwójnym znaczeniu. Z jednej strony jest freudowskim „tanatosem”, popędem skierowanym ku śmierci. Z życiem musi się rozstać ten, kto się weń zakocha. Jest zmaterializowanym dowodem na tanatogenną funkcję i tannagonetyczną genezę narodu. Więc jeśli umrzeć, to tylko w zespoleniu z koniem.

Nie mogę się oprzeć przytoczeniu fragmentu z samego Żukrowskiego, autora opowiadania i współautora scenariusza do filmu „Lotna”:

„Błyskały mi plany dróg, zasadzki i szarże, jakby z furkotem ułańskiego proporczyka krążyło nade mną coś, co nazwałbym natchnieniem (...). Widziałem, jak rotmistrz partł wprost na plecione płoty, jak Lotna bez wysiłku wzbija się i podkuliwszy przednie nogi - wynosi go skokiem, pełnym dławiącego piękna (...) Ręka ściskająca szablę zwilgotniała. Wysoki gwizd kuli nad hełmem przydawał tylko piękna temu lotowi ponad jesiennym polem, ledwie powleczonym szklanym blaskiem wstającego słońca. Twarz mi stygła od bolesnego zachwyty. Nie żałowałem niczego. Cóż, młodość, miłość, gdy miałem nozdrza

pełne zapachu konia, wystrzałów i krwi gorącej, którą za chwilę przeleję” (Żurkowski 1969 : 19-20).

Cwałowanie na koniu podwyższało poziom adrenaliny, dzięki czemu nierzadko tuż przed śmiercią kawalerzysta odczuwał pełnię życia. W „Lotnej”, przed wydaniem rozkazu o rozpoczęciu szarży, oficer dowcipkuje ze swoimi żołnierzami: „Chłopcy, ogolić się - dzisiaj święto!”. Jakże daleko jesteśmy w tej scenie od wizji wojny Céline’a czy Barbusse’a - wojny jako bezsensownej rzeźni „potwornych topielców”, „ponurych troglodytów” czy „zmasakrowanych kukieł”. Jest w polskiej wojnie zarówno idealizm i beztroska rodem z innej epoki, coś z „westernowej” wizji cechującej prozę Brandysa. Wojna nie jest wroga wobec kondycji człowieka, przeciwnie - w polskich warunkach jest immanentną jej częścią, wręcz stylem bycia. Fala obrzydzenia nowymi formami likwidowania przeciwnika (karabin maszynowy, gaz, bombardowanie) nie dotarła zupełnie do świadomości świeżo niepodległej Polski. Przyjdzie znacznie później, po II wojnie światowej za sprawą pisarstwa Białoszewskiego, Nałkowskiej i Borowskiego.

Z drugiej zaś strony „Lotna” jest symbolem odchodzenia epoki ethosu rycerskiego w przeszłość. Choć Wajda przyznawał się do innych intencji: "Nie traktuję tego filmu jako rozrachunku z przeszłością. Pragnę jedynie wzruszyć widzów, pokazać im zderzenie wojny z jesienią, tą najpiękniejszą u nas porą roku, gdy ludzie zbierają plony swej pracy. I chciałbym tym filmem pożegnać piękną narodową tradycję."¹⁸ Zdają się temu jednak przeczyć drastyczne sceny szarżowania szwadronu na czołgi. Sekwencja tej sceny jest bardzo wymowna. Najpierw szwadron szarżuje na karabiny maszynowe. Wróg jak dotąd jest zmaterializowany i możliwy do pokonania. Ale potem zza wydmy wyłaniają się czołgi. Jeden z ułanów wali mieczem w lufę. Po bitwie niemieckie pojazdy rozjeżdżają martwe konie.

Nota bene, stosunek Wajdy do jego obrazu z 1959 roku koresponduje z uwagami Tomasza Manna o Don Kichocie. Warto je w tym miejscu przytoczyć: „Jest wprawdzie obłąkany (Don Kichot - przyp. MD) (...), ale jego anachroniczny bzik czyni go jednocześnie tak szlachetnym, czystym, pełnym wykwintnego wdzięku, nadaje całemu jego sposobowi bycia, cielesnemu i duchowemu tyle urzekającej i budzącej szacunek godności, że śmiech wywołany przez jego «ponure», groteskowe oblicze zawsze jest pomieszany z respektem i podziwem, i wszyscy, którzy go spotykają, potrzásają głową nad jego pożałowania godną i zarazem wspaniałą osobowością, czują sympatię dla tego pomyłonego na jednym punkcie, ale poza tym nieskazitelnego szlachcica” (Mann 2000: 21).

¹⁸ Wywiad z reżyserem w materiale dodatkowym płyty dvd.

Rotmistrz Chodakiewicz otrzymuje Lotną w podarunku od umierającego szlachcica. Koń przechadza się samopas po pałacu, wśród bibelotów minionego czasu, płócien, wytartych arrasów, gobelinów i fortepianów. Pałac wydaje się być cmentarzyskiem konającej przeszłości. Na dodatek, chodzący po nim oficerowie słyszą tętent koni. Jakby na długich korytarzach posiadłości arystokraty straszyły duchy bohaterskiej epoki.

Warto na koniec zauważyć, że klęskę szwadronu pod wodzą rotmistrza Chodakiewicza należy też traktować jako symboliczną śmierć polskiej elity. Czapliński w ciekawej rozprawce „O Polsce siedemnastowiecznej” (Czapliński 1996: 215-217) pisze, że w czasach szlacheckich, ze względu na prymat wartości moralnych, lepiej traktowano kawalerzystów. Zaś owo faworyzowanie osiągnęło swoje apogeum w czasach napoleońskich, gdy elita intelektualna niemalże pokrywała się z elitą oficerską. W międzywojniu struktura elit niewiele się zmieniła. Potencjał ludzi wykształconych nie był wysoki i odpowiadał europejskim standardom charakterystycznym w tym zakresie dla krajów zacofanych pod względem społeczno-gospodarczym. Żarnowski przytacza następujące statystyki: odsetek pracowników umysłowych wynosił we Francji (rok 1931) - 15%, w Niemczech (rok 1933) - 15,2%, natomiast w Polsce (rok 1931) zaledwie 4,7% (Żarnowski 1965 : 66) Nie tylko bezpośrednie działania wojenne wpłynęły na dezintegrację polskiej elity intelektualnej. Przypomnijmy tu aresztowanie przez Niemców profesorów uczelni krakowskich, „Akcję AB”, Palmiry, później represje prowadzone przez NKWD na terenach wschodnich.

4.12. Umieranie miasta i ludzi, umieraniem kosmosu. „Kanał” Andrzeja Wajdy

O ile w „Lotnej” nieunikniona śmierć pozostawiała miejsce na honor, o tyle już w filmie „Kanał” wchodzimy w inny porządek. „Powstanie w Warszawie zbliża się do tragicznego finału. Padły już Starówka, Powiśle, Czerniaków i Sadyba. Śródmieście, Żoliborz i Mokotów, odcięte i otoczone przez Niemców - płoną.” - zapowiada narrator „Kanału”.

Walczący powstańcy byli przygotowani na śmierć, ale przed zakratowanym kolektorem marzyła im się zieleń soczystych traw nadwiślańskich i oślepiający blask słońca. Chcieli żyć albo honorowo zginąć w walce - uniemożliwiono im i jedno i drugie. To znamienne, że francuski tytuł „Kanału” brzmi: „Ils aimaient la vie” - czyli „Kochali życie”. Zniekształcony, niekiedy brutalny obraz miał zanegować romantyczną mitologię, choć paradoksalnie stawał się jej kontynuatorem.

W początkowych scenach Korab nabiera wody ze studni. Niesie szklankę w stronę porucznika Zadry, próbując nie stracić ani jednej kropli. Ten, skupiony, wypatruje na horyzoncie wroga.

„Ile ty masz lat, Korab?” - pyta porucznik Zadra.

„Dwadzieścia trzy” - odpowiada młodzieniec, cały czas wpatrując się w szklankę.

Jeden z nich z trwogą wyczekuje wroga, drugi zdaje się go nie zauważać.

„W tym wieku życie nie wydaje się tak bardzo cenne. Wiesz, że to już ostatnie dni...”

„Wiem. Ale im jeszcze krwi upuścimy.”

Film nie zaspokoi wymagań tych, którzy czekają na pełną blasku apoteozę powstania. „Kanał” jest filmem brutalnym, pokazuje prawdę bez retuszu, nie jest barwną czytanką o bohaterstwie Polaków. Jest raczej epopeją zmarnowanego bohaterstwa młodych ludzi, którzy z długoletniej konspiracji wyszli walczyć o wyzwolenie Warszawy i których wepchnięto w otchłań piekła. Tu nie obowiązują reguły walki na barykadzie, gdzie ginie się w chwale za ojczyznę pod biało-czerwonym sztandarem.

„Kanał” jest też nie tylko epopeją zmarnowanego bohaterstwa. Jest również cennym dokumentem historycznym. „Kiedy Wajda wybrał się ze swoim filmem na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes w 1957 roku, spotkał się z wyraźnym sceptycyzmem grupy amerykańskich scenarzystów. Jak twierdzi Wajda, pogratulowali mu oni bogatej wyobraźni, która stworzyła tak wyraźnie nierzeczywistą historię. Byli zaskoczeni, gdy Wajda powiedział im, że cała opowieść jest prawdziwa, to zaś, co uważali za «bogatą wyobraźnię», było w gruncie rzeczy trudną prawdą na temat upadku Powstania, doświadczoną osobiście przez autora scenariusza” (Fredericksen, Hendrykowski 2007: 78).

Obraz Wajdy stara się wyrazić podwójny dramatyzm, a przy tym także aspiracje polskich losów: niemożność honorowej śmierci oraz przejście do strefy ciemności i upodlenia. W pierwszej sekwencji filmu widzimy, jak porucznika Zadrę zagaduje Mądry:

„- Będą nas czcić przyszłe pokolenia. Nie damy się żywcem!”

„- Właśnie. Po polsku” - odpowiada Zadra.

Jak słusznie zauważa Ossowska, rysem konstytutywnym rycerza, od którego zależne są inne rysy, jest dbałość o cześć, pragnienie sławy i wyróżnienia na polu bitwy (Ossowska 2000: 25). Poniesiona śmierć staje się mało ważna. Chodzi o walkę twarzą w twarz. Uwagę przykuwa Achilles, który mając do wyboru śmierć w glorii czy długie życie na swoich włościach, bez rozgłosu i chwały, wybiera pierwszą opcję.

„- W 10 minut nas wykończą! Wycofujemy się!” - krzyczy Zadra. Wśród otaczających go żołnierzy powstaje niedowierzanie. Ze zdziwieniem patrzą na swojego dowódcę. Nie mogą

uwierzyć, że można było to powiedzieć. Klęska powstania, a więc początek śmierci, urealnia się, zbliża się niebezpiecznie na horyzoncie. Staje się ona namacalna - na wyciągnięcie ręki. Zanim jednak przyjdzie koniec, bohaterowie będą musieli przejść przez największe upodlenie dla kondycji żołnierza - ukrywanie się przed walką, w kanałach. Żołnierze będą musieli wykonać odwrotną drogę niż ta, która jest im wskazana przez zasady ethosu rycerskiego. Analogia z eposem Homera narzuca się wprost nachalnie. Przypomnijmy, że ucieczka w nocy z pola walki - tak jak to proponuje Agamemnon - zostaje z oburzeniem wykluczona przez Odyseusza.

W pierwszych minutach filmu Wajda użył znakomitego sposobu przedstawienia tragedii Powstania Warszawskiego: skorzystał z archiwalnych zdjęć lotniczych. Na naszych oczach pojawia się prawda oderwana od rzeczywistości filmowej: monumentalność materialnych zniszczeń stolicy polskiego państwa. Antyczny chór, zapowiadający tragedię bohatera, został tu zastąpiony niemą fotografią.

Cztery pierwsze ujęcia układają się w logiczną sekwencję. W a j d a p r a g n i e przedstawić prawdę obiektywną. Natomiast ułożenie sekwencji wprowadza widza na odpowiedni tor interpretacyjny. Niczym ktoś z oddalenia przyglądający się płótnu, Wajda robi parę kroków do tyłu tak, aby lepiej objąć wzrokiem kompletność powstańczej tragedii.

Jak już mówiliśmy, najpierw ukazując z lotu ptaka ogrom destrukcji materialnej miasta. „Obraz musi narastać z akcją opowiadania, dlatego cała część pierwsza: ekspozycja, podwórze, salon, rozmowa kompanii, rano, atak czołgów - aż do ciszy - powinna być zrobiona w sposób jak najbardziej reportażowy - długie ujęcia, jazdy, plany główne, akcja z dali, żadnych zbliżeń. Część druga: ekspresja się wzmacnia, oświetlenie migotliwe od płomienia - zbliżenia - wygrać kościół przez spalone rzeźby - ranni. Dantejska scena wejścia do kanałów. Część trzecia: kanały. Zejście i pierwsza część zwyczajna - potem - zwłaszcza w scenach zbliżeń - niepokojąca głębia ostrości.” (Wajda 2000: 85).

Mamy przed sobą miejski organizm: najpierw widzimy jego zarysy i kształty; oderwane kończyny (dzielnice) poszarpane serce (śródmieście) i pęknięte żyły (przerwane ciągi ulic). Następnie kadry stopniowo zacieśniają się: oczom ukazują się zręby kamienic na opustoszałych ulicach. W dalszych sekwencjach przenosimy się do środka. Biegną żołnierze w czarnych mundurach z bidonami benzyny na plecach. Miotaczem podpalają kamienice. Budynki płoną. Na koniec niewidzialna ręka detonuje ładunek - jedna po drugiej eksplodują fasady warszawskich ruin. Oto negatywni bohaterowie fabuły - siewcy pustki. Zanim to się stanie, muszą nasycić swoją żądzę zniszczenia. Działają w ciszy - szybko i skutecznie. Nie wypowiedzą ani jednego słowa.

Pojawiają się na ekranie przeciwności miejskiego organizmu - wzdłuż muru leniwie posuwają się powstańcy. „Oto bohaterowie tragedii. Patrzcie na nich uważnie. To są ostatnie godziny ich życia (...) Ta kompania liczy dziś 43 ludzi. 4 dni temu było ich 70.” - rachuje narrator W żałobnym orszaku idzie także dziewczyna z dziarsko włożonymi do kieszeni rękami. „A oto łączniczka - Halina. Wychodząc z domu, obiecała matce ciepło się ubierać. Oni też pewnie to obiecywali. Wszystkie matki są takie same.” „Wreszcie ostatni - artysta. Nie jest żołnierzem. Dopiero wczoraj przyłączył się do oddziału.”

Film jest portretem podwójnym: z jednej strony różnorodnej grupy powstańców, a z drugiej - konającego miasta. Ostatnie powstańcze podrywy są jak środki paliatywne; śmierć już jest przesądzona, a podawane pacjentowi środki - w tym przypadku heroiczna walka w podziemiach - tylko uśmierzają ból. Plenery „Kanału” zostały nakręcone w otrząsającej się jeszcze ze zmagających wojennych Warszawie. Ruiny podwórek, podziurawione stropy domów, kostka brukowa wyrwana na potrzeby ulicznych barykad - to wszystko w filmie jest autentyczne. Realistyczna dekoracja staje się częścią dramatu - *personae dramatis*. Miasto - żywy organizm - umiera wraz ze swoimi obrońcami.

Ponieważ przedmiot naszych rozważań tego wymaga, nie chciałbym się obejść bez zrobienia uwagi o fizycznym braku wroga w „Kanale” Wajdy. Wróg jest anonimowy. Widzimy go na początku, jak skrada się z miotaczem ognia na plecach. Dopiero pod koniec filmu, gdy powstańcy łudzeni światłem wychodzą na powierzchnię, wróg ukazuje swoją twarz.

Jeden z najstarszych zabytków ethosu rycerskiego, *Bitwa pod Maldon*, relacjonuje wydarzenia z 991 r. Danowie napadają na wybrzeże Anglii. Wódz Anglików Byrhtnoth ze wzgardą odrzuca propozycję najeźdźców, którzy obiecują, że zaprzestaną ataków, jeżeli wypłaci im lenno. Za to gdy przyływ nie pozwala lądującym Danom rozwinąć szyków, Anglicy lojalnie czekają z rozpoczęciem bitwy. Albowiem ethos znacznie większą uwagę przykładają do zasad *fair play*, niż skuteczności bojowej. Podobnie było w starożytnej Grecji, gdzie walka musiała się odbywać twarzą w twarz, a używanie łuku pozostawiano wojownikom bez „wyższego urodzenia”.

Miasto, które obserwujemy w filmie „Kanał”, właściwie przestało istnieć, zostało brutalnie zrównane z ziemią przez hitlerowców. Analogicznie dzieje się z plutonem powstańczym, który pomału zaczyna znikać. Grupy dezintegrują się. Najpierw trzy z nich, które nieoczekiwanie tracą ze sobą łączność. Pierwsza, to „Zadra”, „Smukły”, sierżant „Kula” i paru żołnierzy. Druga, to „Stokrotka” i „Korab”. Wreszcie trzecia: „Mądry”, Halinka i Kompozytor. „Zadra” gubi żołnierzy. Kompozytor ucieka w ciemność. Pod koniec filmu obserwujemy już tylko pozostałą piątkę.

Cenzura pozwalała docenić walory artystyczne dzieła. Kazano jednak akcentować daremne bohaterstwo małej gromadki powstańców. Ówcześni recenzenci filmu wytknęli mu brak konkretnej postaci, konkretnego bohatera: „brak (...) postaci, które widz by polubił i których kolejna śmierć byłaby dla niego osobistym tragicznym przeżyciem” - pisał Leon Bukowiecki na łamach „Kurierza Polskiego” 25 kwietnia 1957.

„Film «Kanał» zasłużył na nazwę ambitnego dzieła. Jego twórcom udało się uchwycić atmosferę prawdziwego patosu ostatnich dni warszawskiego powstania. Zalety filmu nie mogą jednak przestłonić dramaturgicznych błędów ostatniego aktu tragedii - daremnego pojedynku ze śmiercią gromadki bohaterów, rozgrywającego się w mrocznym, naprawdę dantejskim świecie kanałów.” (Jerzy Toeplitz 1957) Dla Powstania lepszy byłby ton ironiczno-groteskowy aniżeli tragiczno-patetyczny, dowodzi Władysław Leszczyński na łamach wrocławskiego pisma „Nowe Sygnały” (Leszczyński 1957).

W podobnym tonie wypowiadał się Stanisław Grzelecki.

„Kochamy się w legendach. W naszej historii wiele było powstań, epizodów bohaterskich, których wspomnieniami karmiły się całe pokolenia. Dumni jesteśmy z naszej historii. Błyszczą ona kawalerską fantazją, promienieje bohaterstwem. Ale najczęściej jest to uczucie jałowe, przeżycie bez następstw, świadomość własnych możliwości bez wpływu na czyny. Wierni husarskim tradycjom, pamiętny zawsze czynów Somosierry, rzucamy się na każdy zew, który do nas przemówi, do ataku na najbardziej fantastyczne cele (...) Powstanie warszawskie było tragedią, w której olbrzymią cenę krwi, cierpienia i zniszczeń zapłaciliśmy za - imponderabilia: honor narodu, ofiarność, uniesienie, patriotyzmu. Jeżeli jednak zbrodnią było wywołanie powstania, to dorównała jej głupota tych, którzy usiłowali nie dopuścić do powstania legendy AK” (Grzelecki 1957).

4.13. Śmierć proletariuszy, rycerski wyrok śmierci i konanie na wysypisku śmieci. „Popiół i diament” Andrzeja Wajdy

Jest to bodaj najsłynniejsza scena w polskiej kinematografii. Maciej Chelmicki i Andrzej siedzą przy kontuarze i wspominają umarłych przyjaciół w Kampanii AK. „Na dźwięk tytułu «Popiół i diament» niektórzy reagują automatycznie - scena z lampkami spirytusowymi” (Kornacki 2011: 181):

Maciek: Pamiętasz?

Andrzej: Co?

Maciek: Spirytus u „Rudego”?

Andrzej: Nie.

Maciek: Nie pamiętasz? Pamiętasz...

Andrzej: Nie wygłupiaj się...

Maciek: Nie?

Andrzej: Nie pamiętam...

Maciek: Nie.

[Maciek zapala kolejno kieliszki]

Andrzej: Haneczka. Wilga. Kossobudzki. Rudy. Kajtek - my żyjemy.

[Maciek śmieje się histerycznie]

Maciek: A jednak to były czasy, Andrzej.

Andrzej: Myślisz?

Maciek: Oj, jak się żyło i w jakiej kampanii - kiedy było tylu fajnych chłopców i dziewcząt, co?

Andrzej: Co z tego - wszyscy zginęli...

Maciek: To inna sprawa, ale życie było fajne.

Andrzej: Myśmy byli inni.

Maciek: Młodszy...

Andrzej: Nie tylko, wiedzieliśmy, czego chcemy.

Oto wspólnota śmierci, o której pisaliśmy na wstępie do tego rozdziału. Miesza się tutaj pełnia życia z umieraniem: „był grupy ufundowanej na bliskości niebytu” (Stroiński 2009: 88). Nie za wszelką cenę warto żyć, nieustannie podpowiada kodeks ethosu rycerskiego. Życie w hańbie jest gorsze od śmierci. Tak samo trzymanie się kurczowo życia - jest niegodne rycerskiej kondycji. Po raz kolejny pojawia się tutaj starogrecka tradycja, z inspiracjami homerowymi i ścisłymi zasadami walki włącznie.

Bowra, autor pracy o poezji bohaterskiej, zauważył, że świat ludzi wydaje się Grekom pełniejszy i bardziej patetyczny, bo człowiekowi przysługuje możliwość ryzykowania życia dla sprawy, podczas gdy Bogowie takiej możliwości nie mają (Bowra 1952: 90). „To były czasy!” - radośnie opowiada Chełmicki, choć wspomina nieżyjących. A dalej: „Jak się żyło!”.

Film „Popiół i diament” śmierć nawiedza trzykrotnie. Odnotował jej wszechobecność w obrazie Wajdy ówczesny recenzent: „Prawdziwy wymiar „Popiołu i diamentu” to właśnie wymiar eschatologii, bo ostatecznie prawdziwa pasja tego filmu, to pasja nie drobiazgowego odtwórcy historii, ale pasja moralizatora w odniesieniu do spraw najpierwszych: życia i śmierci, urody, miłości i koszmaru mordowania” (Grochowiak 1958).

Najpierw przypadkowo giną robotnicy. Chełmicki i Andrzej zasadzili się na Szczukę, ale ten pojawił się później, gdy nad zwłokami zebrała się zdeorientowana lokalna

ludność. Albowiem wojna ma się ku końcowi, a Polacy strzelają do Polaków. Gdy zjawia się Szczuka, stara się wyjaśnić śmierć dwóch, Bogu ducha winnych, proletariuszy.

„Każdy chce żyć!” - krzyczy jeden z robotników.

Szczuka: „Byłbym złym komunistą, towarzysze, gdybym umiał was pocieszać (...) Walka o to, jak ma wyglądać nasz kraj, dopiero się zaczyna. Jutro, pojutrze, każdy z nas może zginąć”.

Robotnik: „My was rozumiemy, ale co my mamy powiedzieć jego żonie?”.

Szczuka: „Ciężko mi o tym mówić, towarzysze. Bo ja dobrze wiem, że te kule były przeznaczone mnie, a nie tym dwom. Głowy do góry. I robić swoje, dopóki człowiek żyje. To jest ważne.”

„Robić swoje, póki człowiek żyje.” „Walka dopiero się zaczyna.” Mamy w tych stwierdzeniach kolizję z ethosową perspektywą śmierci. W wizji komunistycznej poniesiona śmierć ma swoje znaczenie dla kolektywu, dla budowania jego przyszłej szczęśliwości. Komunistyczna propaganda zresztą właśnie w ten sposób uzasadniała „uchybień” systemu. Porządek komunistyczny w końcu nastanie, wraz z powszechną szczęśliwością, brakiem własności i zwycięstwem nad światowym imperializmem, trzeba tylko przetrwać okres przejściowy - w ten sposób działania wojenne i brak zaopatrzenia w sklepach uzasadniał Komitet Centralny. Rzecz w tym, jak świetnie opisał to Orwell w powieści „Rok 1984”, że ład komunistyczny jest chronicznym okresem przejściowym. Bohater powieści, Winston, sam nie pamięta, kiedy zaczęły się działania wojenne, gdy spiker ogłasza w radiu kolejne przerwanie zachodniego frontu.

Kolejna śmierć w filmie, to zabójstwo Szczuki. Warto zwrócić uwagę na przygotowania. Chelmicki najpierw czyści, a następnie ładuje broń w pokoju hotelowym. Jego ruchy są flegmatyczne i wykalkulowane. „Ruchy człowieka «słusznie dumnego» mają być powolne, nie zwykł on bowiem się śpieszyć. Wszak kto się śpieszy, zdradza, że mu na czymś zależy, niewiele zaś rzeczy zasługuje na uwagę «słusznie dumnego»” - pisze Ossowska (Ossowska 2000: 39). Napięcie narasta później, gdy bohater musi przejść do czynów. Daje się zauważyć w tych sekwencjach pewnego rodzaju chropowatość montażu. Maciek wychodzi za Szczuką z hotelu. Drepcze w tę i z powrotem - może przeżywa moment zawahania? W końcu biegnie za nim. W scenariuszu wyrok wykonany jest strzałem w plecy. Wajda musiał jednak zrezygnować z takiego rozwiązania pod wpływem współpracowników (większość z nich, m.in. drugi reżyser Janusz Morgenstern, była żołnierzami podczas Kampanii Wrześniowej, a później w AK-owskiej konspiracji). W jednej chwili Maciek znajduje się przy Szczuce. Odwraca się, robi parę kroków w stronę swojej ofiary, patrzy jej prosto w oczy i strzela. Mamy w tej scenie cały zręb rycerskości: „Wojna

(...) musi być żywiołem ludzi, którzy są tak czuli na obrazę, i tak zawsze gotowi mieczem sprawiedliwość wymierzać” - pisze Ossowska (Ossowska 2000: 27). W tym przypadku sprawiedliwość została wymierzona na parę sekund przed zakończeniem wojny. Szczuka zdradził idee niepodległej ojczyzny na rzecz nowej okupacji i musiał zginąć.

W rozdziale o historii ethosu rycerskiego przypomnieliśmy mały wyjątek z bitwy pod Platejami (479 p.n.e), gdy raniony w bok przez perskiego łucznika Kallikrates rzecze do przyjaciela: „że nie tego mu żal, iż umiera za Helladę, ale tego, że nie użył swego ramienia i nie dokonał żadnego godnego siebie czynu, choć tak tego pragnął.” (Herodot, IX, 72, 4). Śmierć przypadkowa jest dla rycerza największym nieszczęściem.

W „Popiele i diamencie” Maciek Chełmicki zostaje trafiony kulą przez przypadek, gdy ucieka przed patrolem żołnierzy. Wszyscy pamiętają śmiertelne konwulsje Maćka na wysypisku śmieci. Oto szlachetny chłopak z AK, marzący o normalności, który chce już uciec od wspomnień, wojny, podąża na dworzec. Poprzedniej nocy popełnił swoją ostatnią zbrodnię. Rano przemył twarz. W drodze na stację spotyka żołnierzy, którzy znajdują przy nim broń. Zaczyna się ucieczka. Zbłąkana kula i wysypisko. Niewielu jednak odnotowało moment, gdy Chełmicki wplątuje się w wywieszoną pościel, gubiąc w ten sposób żołnierzy. Zostawia na białym płótnie swoją krew. Gdyby film nie był nakręcony w czarno-bieli, widzielibyśmy na ekranie polskie barwy narodowe...

„Biologiczna śmierć bohatera nadchodzi faktycznie przypadkowo, ale przypadkowo w sensie ścisłym, czyli bez dalszych reperkusji, bez tragicznego patosu, nieważna, i dlatego zainscenizowana na śmietniku. To jest zgon kończący «Proces», a nie «Antygonę». Estetyka jest w «Popiele i diamencie» myląco grecka, służy tylko za formę podawczą dla treści wypadającej z utartych od antyku schematów” (Stroiński 2009 : 106).

Śmierć Maćka, to tak naprawdę ostatni przystanek rycerskości. Zwrócił na to uwagę Stanisław Błaut: „W «Kanale», pod kamiennym sklepieniem podziemnego labiryntu, bohaterowie mają do wyboru jedynie mniej lub bardziej godne przyjęcie śmierci. Daremnej, bezsensownej, tragicznej. Nigdy nie jest łatwo umierać, ale wtedy jeszcze, w ostatnich dniach powstania, liczy się chociaż żołnierski kodeks moralny, bezwzględny i jednoznaczny, z którym przez lata okupacji dorastali do trumny. To stanowi jakąś postawę, punkt oparcia, wysepkę pewności. Ale ci, którzy jak Maciek z błądzenia po kanałach wyszli cało, nie mają już nic. Nawet prawa do dobrej śmierci. Tracą swą moc zasady moralności konspiracyjnej, walą się ideały, gmatwają wartości. Pozostaje tylko samotność, bezradność i gorycz” (Błaut 1958).

Bliżej ówczesnej „linii ideologicznej” była interpretacja recenzenta „Głosu Pracy”: „Patrząc na zakończenie filmu, zastanawiałem się, czy wstrętna śmierć Maćka była

potrzebna. Myślę, że tak. Andrzej, Maciek i inni stwarzają legendę o okupacji i swoich czynach. Legenda jest piękna i słodka, gdy rzeczywistość okrutna. Parszywa śmierć Maćka to pointa barwnej legendy. Rozwianie mitu o wspaniałej śmierci i ostrzeżenie dla wszystkich podobnych Maćkowi. W śmierci kończącej film istnieje głębokie uzasadnienie pierwszoplanowości postaci Chełmickiego” (Budkiewicz 1958).

W podobnym tonie warto przytoczyć wyjątek recenzji Segela:

„Maciek Wajdy, onże Maciej Karamazow jest dla mnie ucieleśnieniem tego, co w tym narodzie najbardziej tragiczne. Wściekła brawura prowokacyjna, granicząca z patologicznym zanikiem instynktu samozachowawczego z jednej - całkowity brak jakiegokolwiek wahania w momencie, kiedy kopie się człowieka podkutym butem w twarz - z drugiej. Niepohamowana żądza bohaterskich uniesień, niebiańskiej szlachetności i zarzygane, bimbrowe upodlenie. Zacięta twarz człowieka z szewską pasją, który nie może oderwać palca od spustu automatu, człowieka, który nigdy nie potrafi skończyć” (Segel 1958).

Dodam anegdotycznie, że dzisiaj w miejscu wysypiska, gdzie nakręcono pamiętną scenę agonii Maćka Chełmickiego, znajduje się kopiec imienia Władysława Andersa...

4.14. Gdy nie wolno być posłusznym. Parę uwag o śmierci w „Pasażerze” Andrzeja Munka.

Realizację filmu „Pasażerka” przerwała niespodziewana śmierć Andrzeja Munka. Jest to historia konfrontująca dwa porządki reprezentowane przez główne antagonistki - z jednej strony ład i porządek (niemiecka capo Liza), z drugiej wierność i honor (więźniarka Auschwitz Marta). Liza parokrotnie powtarza, że nie posiada nic, prócz władzy wykonywania swoich obowiązków: porządek funkcjonalny. Marta posiada miłość (w obozie przebywa jej narzeczony) i dumę: porządek pozaracjonalny. W skrócie można powiedzieć, że Andrzej Munk skonfrontował niemiecki idealizm - z wszelkimi jego konsekwencjami, ergo bestialstwem Zagłady - z polskim ethosem rycerskim, idącym w parze z pogardą dla życia, będącego poza honorem. Rzecz jasna, rysuje się między tymi dwiema kobietami cała siatka napięć: przeciwieństwo charakterów (Liza: „W Marcie dostrzegłam coś kruchego i dziewczęcego, coś co wzbudzało współczucie”), asymetria pozycji (strażniczka-więźniarka), uczuć (miłość Marty do narzeczonego, chłód Lizy, jej pragnienie awansu).

Liza bierze Martę na swoją asystentkę. Pragnie ją zdominować, zniewolić różnymi sztuczkami, między innymi jej spotkaniami z narzeczonym. Liza chce siebie utwierdzić w przekonaniu, że system, w którym uczestniczy, karze podludzi - insekty. Niemiecka

strażniczka szybko pojmie, że ta rozgrywka będzie trudniejsza, niż jej się wydawało. Uwagę przykuwa jedna wymowna scena. Na piedestale, przy wejściu do baraków postawiono nagą kobietę. Nad nią figuruje napis: „Wszystko oddała mężczyznom”. Wśród więźniarek, przechodzących przed poniżaną, idzie Marta. Krzyczy do dziewczyny po imieniu - „Aniu!” - i jednocześnie pokazuje jej, że stać powinna z głową podniesioną do góry. Liza jest świadkiem całego zdarzenia. Mówi (z off-u): „Gest Marty nawet mi się podobał. Nawet nie podejrzewałam, że jest czymś więcej, niż mimowolnym odruchem”¹⁹.

Zachowanie Marty wobec sytuacji wszechobecnej w obozie śmierci przypomina opisaną na przykładzie sprawy Sokratesa „nieposłuszeństwo obywatelskie” według Hanny Arendt. Jest w Marcie spokój „słusznie dumnego” Sokratesa. Kriton jest zaskoczony spokojem mistrza, nad którym ciążyą zarzuty demoralizacji młodzieży. Dwa dni przed wyrokiem Sokrates spokojnie śpi (Platon 1958: *Kriton* 43B). Sokrates uważał bowiem, że lepiej cierpieć krzywdę, niż ją wyrządzać. Nadto, że nie życie jest najważniejsze, ale wierność własnym postanowieniom. W tej perspektywie „nieposłuszeństwo obywatelskie” staje się sprawiedliwe li tylko, „gdy łamiący prawo gotów jest, a nawet chce, ponieść karę za swój czyn” (Arendt 1998: 140). Załamanie się Marty oznaczałoby wygraną oprawców. Liza udowodniłaby wówczas, że Marta rzeczywiście posłużyła się „mimowolnym odruchem”. Na mocy analogii „Sokrates nie uszanowałby własnych słów, gdyby próbował uciec [tak jak namawiał go Kriton - przyp. MD]; zaprzepaściłby wszystko, co powiedział w czasie procesu - utwierdziłby «opinię swoich sędziów; będą ludzie myśleć, że oni słuszny wyrok wydali». Sobie, jak również obywatelom, do których się zwracał, winien był to, by pozostać i ponieść śmierć” (Arendt 1998: 151,152). Greenberg dodaje: „To zapłata długu honorowego, zapłata dżentelmena, który przegrał zakład i płaci, ponieważ w innym przypadku nie mógłby siebie znieść” (Greenberg 1960).

„Trudno w literaturze i filmie o tematyce obozowej odnaleźć karty i fragment równie pełne i znakomite. Trudno w jakimkolwiek obrazie obozów koncentracyjnych, utrwalających lata martyrologii zbiorowej i indywidualnej, odnaleźć równie przekonującą manifestację prawdziwej wielkości człowieka pozwalającej mu przetrwać z podniesionym czołem wszystko, co najgorsze, nawet w cieniu oświecimskich dymów” - pisał wówczas o filmie Kazimierz Kocharński (Kocharński 1963).

„Pasażerka” uzmysławia siłę dwóch, szczególnych komponentów ethosu, które potrafią przewyciężyć śmierć: dumę i wierność. Pokazuje także, że w wieku dwudziestym zasady rycerskie przestały obowiązywać tylko jedną kastę, jeden stan i tylko mężczyzn.

^{19 19} Wszystkie cytaty filmowe pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmów Andrzeja Munka.

4.15. Heroizmy à rebours na podstawie twórczości Andrzeja Munka

Legenda mówi, że po przeczytaniu kilkuset stron „Braci Karamazow” Stefan Żeromski cisnął książką w pszeniczne pole. I ponoć szybko zapomniał, że taka książka w ogóle istnieje. Nie znalazł jej już nigdy, nawet po żniwach. Polska nie akceptowała wtedy takiej literatury. To nie był ten czas, to nie była ta gleba. Dopiero co odzyskana niepodległość potrzebowała jadowitych diagnoz Kadena-Bandrowskiego z jego „Generałem Barczem”. Kraj potrzebował lansowania obywatelskich, oddolnych postaw à la doktor Judym czy też „pokrzepiających serca” polskich mitów Henryka Sienkiewicza.

Polska literatura, jak większość wytworów kultury polskiej, to odwieczna dydaktyka dużych skierowana do małych. Jest to więc literatura posiadające najważniejsze cechy rycerskości, a więc: na wskroś tyrtejska, w dużej mierze prostolinijna, czasami manichejska i przeważnie - spektakularna.

Przywołany tutaj Sienkiewicz dostarcza nam doskonałego przykładu dla poparcia naszej tezy. Sam Gombrowicz nie mógł się oprzeć owemu magikowi stylu, któremu udało się wsadzić Polakom do głów Kmicica z Wołodyjowskim i tam ich zakorkować. Wbrew obiegowym opiniom, autor „Pornografii” niezwykle cenił literacki geniusz Sienkiewicza, choć nie podzielał fascynacji mitologią, a kult przerysowanych postaci uznawał wprost za utrwalenie polskiego wstecznictwa. Nawiasem mówiąc, masy, wychodzące wówczas z analfabetyzmu, sięgały od razu do Sienkiewicza. Kilkakrotnie przemyślawszy ten fenomen, skłaniam się w pewnej mierze do stwierdzenia, iż, po pierwsze: ethos w XX wieku nie przestał istnieć, jego elementy znajdujemy tu i ówdzie w kulturze europejskiej (Joseph Conrad, Albert Camus czy André Malraux są tutaj czołowymi jego kontynuatorami), a zwłaszcza zaś w kulturze polskiej. Po drugie - istnienie dylematów ethosowych (to kolejny z jego paradoksów) gwarantuje żywotność społeczności. Ethos funkcjonuje jako wiedza ezoteryczna, łącząca teraźniejszość z przeszłością i daje wiarę w społeczność, a w polskim kontekście w naród, mogący istnieć poza państwem, poza systemem.

Gdy Zbigniewowi Herbertowi zakazano w PRL-u wydawać tomiki, poeta zabrał się, jak wielu innych, za zgłębianie i przekładanie europejskiej klasyki. Jego wyobrażone eskapady dawały mu nie tylko konsolację intelektualną, że polska kultura przynależała zawsze do głównego nurtu zachodniej cywilizacji, ale doprowadziły go do reaktywowania, następnie transcendentowania kategorii „wierności”. „Przesłanie Pana Cogito” jest zachętą do zespolenia się z przodkami w milczeniu „słusznie dumnego”:

„idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów
Bądź wierny Idź” (Herbert 2005: 229)

Jest w tym wierszu wielokrotnie powtarzany w naszych rozważaniach paradoks ethosu:

„ocalałeś nie po to aby żyć” (Herbert 2005: 229)

Jest w nim także odrzucenie pragmatyzmu:

„bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy” (Herbert 2005: 229)

Teoria kontrapunktu poglądów i idei w literaturze światowej zaczęła istnieć wraz z wprowadzeniem oświeceniowej zasady racjonalnej. W Polsce jednak wielogłosu nie sposób odnaleźć: spierano się o kształt przyszłej Polski, rozliczano nierzadko jej przeszłość (choćby w osławionym sporze między historykami szkoły warszawskiej i krakowskiej), lecz dylematy światopoglądowe czy egzystencjalne bohaterów zawsze grały drugorzędną rolę. Polska literatura długo funkcjonowała bez swojej pani Bovary...

Silna podmiotowość, wypowiedź naszpikowana dywagacjami, luźno potraktowana dyscyplina narracyjna - oto składniki mowy dumnej, mowy na wskroś szlacheckiej. Nie kto inny jak Gombrowicz uważał, że polskiej literaturze przysługuje przywilej otwarcia na kwestie uniwersalne. Inaczej mowa polska miała pozostać prowincjonalnym i hermetycznym zjawiskiem. Przecież całe generacje fascynowały się ironicznymi passusami z jego „Dzienników” o prymitywnych odczytach emigracyjnych pisarzy, którzy „wykazywali urbi et orbi, że jednak sroce nie wypadliśmy spod ogona, gdyż Tomasz Mann uznał „Nie-Boską” za wielkie dzieło, a „Quo Vadis” tłumaczone było na wszystkie języki (...) lubując się własną kulturą, obnażali(śmy) swój prymitywizm” (Gombrowicz 2004: 12).

Polska, jako zjawisko szowinistyczne, siedlisko duszne poprzez swój immanentny regionalizm, nierzadko wymykające się zasadom racjonalnym, była jednak centralnym punktem twórczości Gombrowicza. Atakował ją wściekle, piętnował jej zamknięcie i przywary, choćby hołdowanie kodeksom honorowym, ganił ją za wyłączenie w momentach przełomowych myślenia pragmatycznego. Polak nie potrafił nigdy kalkulować i to determinowało jego zgubę, nie potrafił także odnieść trwałych zwycięstw i co więcej,

twierdzi Gombrowicz, w swoim zacofaniu Polak widział powód do dumy. Duńczyk Georges Brandes, który odwiedził Polskę w 1885 roku, tak napisał o Polakach: „Naród zapalny i niepraktyczny, żywy i lekkomyślny (...) kochał niepodległość do szaleństwa, wolność do liberum veto i który do dziś, po utracie niepodległości i wolności, pozostał wierny tym swoim ideałom. Łatwowierni to i prostoduszni wojacy, zawsze gotowi, choćby kosztem życia, dotrzymać słowa, na które nikt nawet nie rachował” (Brandes 1888: 27, 28).

Pod wieloma względami autor „Ferdydurke” był kontynuatorem nowożytnego racjonalizmu, rozwijającego się pod znakiem sprzeciwu wobec tradycji. W jego przypadku ostrze krytyki skierowane było w polską niemożność zerwania z przeszłością, naznaczoną ciągłymi klęskami.

Niemniej nawet w swoich atakach Gombrowicz pozostaje na wskroś polski. Powieść „Trans-Atlantyk” ze swoją rytmiką zdania i gawędziarskim charakterem jest przecież współczesną wersją wspomnień Jana Chryzostoma Paska. Znajdziemy u Gombrowicza problem pańskości i pospółstwa, polskiej ziemiańskiej obyczajowości, dystansu między klasami, snobizmu jednych i nędzy drugich. Dziwią frenetyczne listy, wysyłane przez autora do Giedroycia, aby powieść niezwłocznie przetłumaczyć i udostępnić francuskiemu czytelnikowi, bo w przekładzie „Trans-Atlantyk” brzmi jak komedia bulwarowa i traci magię gombrowiczowskiego czasownika.

Dotyczy to także Miłosza, który „nie porzucił Polski realnej, bo gniew i odraza, jakie w nim budziła, były dla niego nie tylko wyzwaniem, lecz także źródłem twórczej mocy. Twórczość wyrastająca z głębokiej, zatem pełnej zacierzewienia niechęci do polskości, okazuje się być w istocie arcy-polska” - słusznie odnotowuje Dariusz Gawin (Gawin 2005: 188). Antonina Kłoskowska, dokonująca socjo-psychologicznej analizy twórczości Gombrowicza, dochodzi do podobnych konkluzji: „Im lepiej bowiem rozumie naturę swojego nieprzystosowania i charakter swojej kompensacji, polegającej na zaprzeczeniu wartości własnej kultury i innych kultur, tym bardziej obwarowuje się w stosunkach z ludźmi anachronicznymi barierami społecznych form właśnie najbliższej kultury i sam zdaje z tego sprawę” (Kłoskowska 1996: 395).

W innym miejscu Gawin ze smutkiem konstatuje, iż „nędza i klęska Gombrowicza polega na tym, że w ogóle nie pamięta się dzisiaj o drugim z jego biegunów, o biegunie gombrowiczowskiej afirmacji polskości” (Gawin 2006: 41). Gombrowicz na stronach swojego dziennika zawarł myśl, aby Polska ze swej intelektualnej przestrzeni, zawieszanej między Wschodem a Zachodem, mogła uczynić atut. Była tam sugestia, iż peryferia mogą mieć przewagę w stosunku do centrum. W jaki sposób? Świetnie wyraził to Żuławski, pisząc na stronicach swojego dziennika, iż lepiej być sędzią liniowym, bo wtedy widzi się

sędziego głównego. W świetle powyższego, naszym zdaniem, intencją Gombrowicza było uczynić z Polski trzeźwego arbitra toczących się dziejów.

W wydanym ostatnio eseju historycznym o ścięciu Samuela Zborowskiego Rymkiewicz w pieśni pochwalnej opiewa to, co uważa za najwyższą wartość polskiego ducha: wolność. Wraz z dzielnością wolność nazywa „archaicznym darem”, danym przez Boga Polakom. **„Wolność była dla nich (mam na myśli polską i litewską szlachtę) rzeczą najważniejszą na świecie, była czymś takim, co można nazwać koroną istnienia. Kto był wolny, ten miał w ręku całe swoje życie, dysponował (tylko on, nikt inny) całym swym istnieniem (...) Tutaj jesteśmy u źródeł anarchii**, dokładnie w tym miejscu, w którym ona się zaczyna - anarchia to jest sprzeciw wobec wyroków losu (wydawanych nie wiadomo gdzie i nie wiadomo przez kogo), zakwestionowanie jego potęgi oraz jego nieomylności; zawieszenie jego prawa do decydowania o dziejach istnienia” (Rymkiewicz 2010: 156). „Z anarchią mamy do czynienia tam, gdzie instytucje powołane do sprawowania władzy, do zapewnienia przestrzegania prawa, do egzekwowania zobowiązań ze strony obywateli nie spełniają swoich funkcji tak, jak powinny to czynić zgodnie z obowiązującym prawem” - dopowiada Szczepański (Szczepański 1971: 40).

Źródło wolności, zarówno osobistej (obejmowała ona - rzecz jasna - tylko stan szlachecki), jak i religijnej, zostało zagwarantowane w Rzeczypospolitej bardzo wcześnie, dokładnie rok przed rzezią hugenotów we Francji, w 1573 roku.

Odrzucenie formy narodowej przez Gombrowicza, Miłosza, czy nieobecnego w naszych rozważaniach Lechonia, było właśnie wyższą formą afirmacji polskiego pragnienia wolności.

4.16. Kręte oblicza heroizmu. Pijany Dzikus na barykadzie i porucznik Zawistowski

Na mocy analogii, kinematograficzne ataki Andrzeja Munka na polskość podkreślają nie tylko przywiązanie do kultury narodowej, niemożność wyswobodzenia się odeń - ale co więcej - uwypuklają ją, utwierdzają. Często, naszym zdaniem mylnie, przeciwstawia się romantykowi-Wajdzie, Munka-racjonalistę (Jackiewicz 1964). W tej optyce jeden jest portrecistą odchodzącej epoki ethosu rycerskiego, a drugi prześmiewcą wiecznej, polskiej donkiszoterii.

Otóż charakter narodowy wydaje się być amalgamatem jednej i drugiej orientacji. W świadomości społecznej, tak wynika z wytworów kultury, które tutaj analizujemy, funkcjonuje zarówno zasada racjonalna, jak i pozaracjonalna. Jedna przynależy do post-

oświeceniowego porządku, druga do rycerskiego ethosu, który poucza, że nie za wszelką cenę warto żyć, że honor i godność należy wyżej cenić od wygody, a kategorią centralną jest wierność. Za paradoks naszego kręgu kulturowego należy przyjąć, że zasada ethosowa, niepraktyczna i pozaracjonalna nadawała polskim dziejom cech metafizycznych. Nic nie jest w stanie jej zniszczyć - jest wieczna.

Jeśli przyjąć, że twórczość Munka jest wytworem racjonalnym i awangardowym, grzebiącym ethos, to jak wytłumaczyć fakt, że jest ona dzisiaj zupełnie nieznana na Zachodzie? „Zezowate szczęście” potraktowano na Festiwalu w Cannes (1959) nie jako parabolę błazeńskiego losu Polaków, lecz jako zwykłą komedię. W głównym bohaterze dostrzegano cechy *trickstera*, takie jak zmienność, „przybieranie różnych postaci, nieznajomość dobra i zła, kilka cech *augusta*, z którego śmieją się widzowie i który staje się kozłem ofiarnym” (Zwierzchowski 2006: 46). „Kanał” natomiast, obraz na wskroś romantyczny, z bohaterami pompatycznymi, idącymi prosto ku katastrofie, otrzymał trzy lata wcześniej Srebrną Palmę.

Do debaty można by włączyć jeszcze Żuławskiego, który źródło przeciwieństwa między Wajdą a Munkiem widzi zupełnie gdzie indziej: „Interesujące jest to, że Andrzej [Wajda - przyp. MD] jest miękkim człowiekiem spektaklu, a Munk był suchym człowiekiem tezy. I to, co jest tezą w kinie, mnie się z kinem kompletnie nie zgadza, ja się wtedy w kinie strasznie nudzę. Na filmach Munka się bardzo nudzę do dzisiaj, nieważne czy to są dokumenty o ślepym koniu w kopalni, czy o niebieskim krzyżu, czy «Eroica», czy te schematy à la Piszczyk, mnie to strasznie nudzi, to jest niemądre. Natomiast to rozbabranie Wajdowskie, że tak powiem, które powoduje, że momentami jest ten duch kina (...) W jednym filmie jego filmie «Kanał» jest więcej do oglądania, niż w dziesięciu filmach Munka” (Żuławski 2008: 40).

Weźmy Dzikusia Górkiewicza, bohatera pierwszej części „Eroiki” (1957). Mamy oto bohatera niebohaterskiego, warszawiaka, któremu marzą się kąpiele słoneczne daleko od powstania. Bohatera nie znanego w naszej dotychczasowej sztuce. Co ciekawsze, Górkiewicz do końca pozostaje sobą: sowizdrzałem, trochę cwaniakiem i warszawskim racjonalistą. Jego racjonalizm oraz autoironia przede wszystkim są odkryciem. Dzikus jest ludzki: niemiłosiernie upija się na barykadach, boi się i ucieka. Jednak nieustannie wraca z peryferyjnego Zalesia do powstańczej Warszawy (suma summarum, aż trzykrotnie).

Oto jak przedstawił zamysł postaci bohatera sam reżyser: „Założeniem filmu (...) nie było ośmieszanie polskiego bohaterstwa, a ukazanie go od innej strony. W książkach, filmach, wspomnieniach dotyczących wojny, okresu okupacji, powstania - zapomniano

dotychczas, że gdyby nie specyficznie polski humor, czasem humor wisielczy - dużo trudniej byłoby nam przetrwać ten okres. Chciałem przypomnieć, że w powstaniu istniały nie tylko akty świadomego bohaterstwa - ale zdarzały się także najrozmaitsze dziwaczne, śmieszne nawet sytuacje (...) Po październiku, gdy zaczęto rehabilitować AK i powstanie, zjawiała się tendencja do odczłowieczenia powstania, do stawiania wszystkiego na ołtarzu świętości narodowej. Zapominano o zwykłych ludzkich, drobnych sprawach, o tym, że nie wszyscy cały czas byli zawodowymi bohaterami" (Munk 1959).

Dzidzius jest łącznikiem pomiędzy oddziałem Węgrów, którzy chcą dopomóc zbrojnie insurekcji, a dowództwem AK. Siedząc ramię w ramię z majorem wpatruje się w niebo, na którym krążą niemieckie bombowce:

Dzidzius: „Lecą na Śródmieście... Gdyby wyszło z tymi Węgami, to mielibyśmy artylerię przeciwlotniczą. Moglibyśmy spokojnie doczekać czerwonych i... Uf! Gdzie oni są, na Boga ojca?”

Major: „W Otwocku...”

Dzidzius: „Aleście popartolili z tym powstaniem. Nie można było tego lepiej zagrać?”

Major: „Z kim?”

Dzidzius: „Z czerwonymi! Dwa tygodnie mija, a oni jeszcze nie doszli do Warszawy...”

Major: „Niemcy ich trochę odepchnęli. A porozumiewać nie było czego, przecież oni nas nie uznają!”

Dzidzius: „O rany! No, a kto wypędzi Niemców z Warszawy? Wy?”

Major: „Oni... To jest właśnie polska tragedia. Nie uczyliście się historii?”

Jednak Dzidzius, nawet pijany na barykadzie, nie zapomina o żołnierskim obowiązku. Nosi wiadomości do Zalesia oraz nieustannie wraca do Warszawy. Wbrew okolicznościom, wbrew zdrowemu rozsądkowi idzie do pułkownika przekazać warunki Węgrów:

Pułkownik: „Musi pan oddać tę wiadomość majorowi przed czwartą. Powodzenia!”

Dzidzius: „A jak ja przejdę? Każdy rubel wystawia, każdy grosik, któryś w końcu zakatrupi!”

Pułkownik: „Mówiłem, że odznaczę!”

Dzidzius: „Dużo mi medal pomoże...”

Po wybrzmieniu ironii Dzidzius nagle poważnieje, jakby doszła do niego istotniejsza myśl, niż patrole, pieniądze na łapówki, ważniejsza, niż śmierć:

Dzidzius: „Ale, panie pułkowniku, będzie coś z tymi Węgami? No grzech byłoby taką okazję zmarnować, jak Boga kocham!”

Wielokrotnie w trakcie pierwszej części filmu w Dzidziusiu przebudzą się narodowe instynkty, polska melancholia, niemożność rozegrania innego scenariusza. Na przykład,

gdy siedząc z telefonistką Jagodą, powie: „Po co mi ta Zośka? Człowiek zawsze przegapi...”. Na ruinach, pijany, z kundlem na kolanach, usłyszy znów złowrogie bombowce i powie: „Biedne śródmieście...”

„Historia tak się w Polsce ułożyła, że w świadomości przeciętnego Polaka jej bohaterowie urastają do skali niemal antycznej. Roi się więc w literaturze od rycerzy bez skazy, z oczami miotającymi wokół błyskawice. Z szablami na czołgi - oto model narodowego bohaterstwa (...) A przecież do Kutschery nie strzelano pod takt etiudy rewolucyjnej. Obowiązek ten spełniali ludzie warszawskiej ulicy, tej, która za jedną z najważniejszych swych broni zawsze uznawała humor i śmiech” - pisano wówczas w polskiej prasie (Achmatowicz 1958).

W ostatniej scenie filmu, gdy już wiadomo, że na darmo grał rolę pośrednika i powstanie nie otrzyma wsparcia Węgrów, Dzidzius idzie za majorem w stronę konającej Warszawy. Gdy major żegna się z Górkiewiczem słowami „No, do zobaczenia, kolego” mamy *ethosową* reminiscencję: zawiązanie rycerskiego przymierza - potwierdzenie przynależności do arystokratycznej warstwy, która umiera ostatnia z orężem w ręku.

„Chodź Dzidziusiu, nareszcie zostaliśmy we dwoje” - szczebiocze jego żona. Lecz on nie słyszy, stoi nieruchomy, patrząc w ślad za majorem. „Na ekranie wielkie zbliżenie Dzidziusia. Obraz ten nawiązuje do kadru otwierającego film, do wielkiego zbliżenia tyłu głowy i karku - *pewnego człowieka*. Długo trwa na ekranie ta twarz nagle boleśnie ludzka. I Dzidzius rzuca się biegiem za majorem. Ostatnia decyzja bohatera jest aktem zaskakującym. Niewiele, jak dotąd, przemawiało za nią. Nie tylko w rysunku postaci, ale też w intencjach noweli (...) Z drugiej strony Dzidzius, wiedzieliśmy, reprezentował nie tylko realizm narodu. Oto los kraju - zdaje się mówić Munk - który stanął w poprzek historii, oto jego *realizm* i jego heroizm bez wyjścia. Dzidzius okazuje się raptem postacią tragiczną” (Jackiewicz 1964: 30).

Krytyk „Orki” napisał wówczas o przeobrażonym bohaterstwie, bez pompy i fanfar:

„Dzidzius decyduje się wrócić do walczącej Warszawy, porzucić willę, żonę-kociaka i złote pięciorubłówki. Nie jest to gest na miarę księcia Józefa wskakującego do Elstery, to po trochu konsekwencja umotywowana historycznie, ta, która kazała każdemu warszawiakowi, każdemu Polakowi przyłączyć się do walki w czasie ostatniej wojny” (Achmatowicz 1958).

Celnie napisał o filmie wówczas Toeplitz. Warto dłuższą część jego artykułu zacytować:

„Jaki jest istotny sens tego filmu? Czy rzeczywiście cyniczna kompromitacja bohaterstwa? Wniosek taki byłby fałszywy. Pod wierzchnią warstwą drwiny i śmieszności

kryje się w nim przeświadczenie o niezniszczalności pierwiastka bohaterskiego, tkwiącego w ludziach i o potrzebie, społecznej potrzebie, bohaterskiej legendy. Dlaczego bowiem w lekkoduchu i gogusiu, szczególnie na końcu filmu (a zresztą i przez cały film również) kołacze się bohater-patriota? Sam przed sobą tłumaczy on to zainteresowaniem sprawą, w której przez przypadek uczestniczy (...) Prawda tej noweli jest głębsza, choć irracjonalna: ta, że mimo wszystko, gdzieś na dnie duszy tego potomka rodu Czarnieckich i Sobieskich drzemie ukryty bohater, którego nie można żadnym sposobem wyplenić. Sens noweli drugiej jest również - w ostatecznym rozrachunku - dwuznaczny" (Toeplitz 1958).

Jego bohaterstwo jest równie mimowolne, co bezcelowe, a końcowa decyzja powrotu do ginącej Warszawy, choć z trudem mieści się w kategoriach rozumowych, doskonale pasuje do odruchowych reakcji, jakie często charakteryzują polskich bohaterów. Nowość spojrzenia Munka polega na tym, że nie świadomość Dzidziusia, lecz sytuacja, w jakiej się znalazł, determinuje jego heroizm. Pewne przejawy świadomości (patriotycznej) dostrzegamy dopiero pod koniec noweli. A więc mamy proces odwrotny: wydarzenia (mówiąc inaczej - historia) kształtują czyny człowieka (i jego świadomość).

Powrót Dzidziusia do powstańczego piekła zamyka pierwszą część „Eroiki” Munka. Druga „Ostinato - Lugubre” jest, jak sama nazwa wskazuje, bardziej ponura. Przenosimy się w niej do obozu jenieckiego. Do ciasnej izby, przeznaczonej dla oficerów, trafiają warszawscy powstańcy. Oto znajdujemy się u źródeł narodowego dramatu: Polska w niewoli, która swojemu okrojonemu istnieniu musi nadać sens. „W izbie istnieje mała społeczność, mała Polska. Posiada ona własny ustrój: ster dzierży zawodowy oficer przedwojenny - Korwin-Makowski - narzucający mieszkańcom izby kult honoru oficerskiego, wojny, czynu. Społeczność posiada duchowieństwo (pobożny porucznik Marianek), życie gospodarcze (ciułacz i handlowiec porucznik Krygier), życie intelektualne (wolnomyślny filozof Turek) oraz oficjalną opozycję (rozgoryczony wobec wszystkich i wszystkiego, trochę histeryczny, trochę hipochondryk - porucznik Żak)” (Jackiewicz 1964: 30).

Nieustannie o obowiązkach oficerskich przypomina Korwin: „dbałość o honor” staje się powodem tysięcy spraw sądu koleżeńkiego i czyni przymusową atmosferę wzajemnego współżycia niemożliwą do zniesienia. Wszelkie znane przywary przedwrześniowej kadry oficerskiej nabierają przesadnych wymiarów.

Kurzawa przypomina sobie Korwina przy pierwszej kolacji:

Kurzawa: „My się znamy, poruczniku! Nie pamięta pan? Podchorąży Kurzawa... Ale mi pan dawał szkołę!”

Korwin: „Chyba tak... Tak! przypominam sobie.”

Kurzawa: „Rozstaliśmy się ostatniego września, w trzydziestym dziewiątym, jak nas Niemcy gnały do Skierniewic”

Korwin: „A co, pana zwolnili z obozu?”

Kurzawa: „Nie, skręciłem w bok, wpadłem do jakiegoś sklepu, a potem w nocy wróciłem do Warszawy. A pan tu cały czas?”

Mamy tutaj do czynienia z sytuacją dość przewrotną. Były podchorąży staje twarzą w twarz ze swoim dawnym przełożonym. Tyle, że dzisiaj są sobie równi stopniem. Jeden przeszedł przez szkołę oficerską, drugi przez próbę ognia. Do powyższej rozmowy wtrąca się Żak: „O, nieładnie, poruczniku... Wykpił się pan z obozu i przez ten czas zarobił dwie gwiazdki. Tego panu nie wybaczy oficer służby stałej...”

Kurzawa: „No cóż, udało mi się. A przecież i tutaj zdarzają się ucieczki...”

Zdarzają się. Li tylko w świadomości oficerów głodnych mitu. „Obowiązkiem oficera w niewoli jest ucieczka!” - znów poucza Korwin. Przy rytualnym ważeniu margaryny oficerowie starają się odgadnąć, co robi bohater Zawistowski - bohater jenieckiego imaginarium. Może zajada się angielskimi befsztykami? Któż pamięta ich smak? Nie, zaprzecza inny oficer, pewnie „służy u generała Andersa albo u Maczka”. W rzeczywistości Turek chowa na strychu porucznika Zawistowskiego, pseudo bohatera niewolniczej legendy, który musi ratować własną skórę przed gestapo z powodu przeszłości. „Uratował honor obozu” - podkreśla Korwin, choć nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, jak Zawistowski uciekł. „Jest już na Zachodzie” - odgaduje Żak.

Znów wypada przytoczyć Toeplitza:

„To prawda, że domniemany bohater - jedyny, który rzekomo uciekł z oficerskiego obozu jeńców - nie jest bohaterem, bo nie dokonał niczego wielkiego. Ale jego istnienie, legenda o nim jest czymś niezbędnym dla ratowania resztek równowagi psychicznej tych, którym ucieczka się nie udała. Jest on - jak wiara - nieodłączną potrzebą ludzi nieszczęśliwych, promykiem nadziei, pozwalającym przetrwać (...) Bohaterstwo, w które nie wierzy i którego niewątpliwie nie uważa za wartość konstruktywną, jest jednak, jego zdaniem, nieuniknionym atrybutem ludów nieszczęśliwych. W pierwszej noweli oznacza ono desperacki akt lojalności wobec nieudanej historii własnego kraju. W drugiej - instrument pociechy” (Toeplitz 1958).

4.17. Antybohaterskie wcielenia obywatela Piszczyka

W protokole obrad Komisji Oceny Scenariuszy Filmowych z dnia 13 lutego 1959 r., kwalifikującej scenariusz „Zezowatego szczęścia” do produkcji, na uwagę zasługuje wypowiedź Toeplitza: „W tym kraju na przestrzeni ostatnich 20 lat nie sposób jest żyć jak człowiek normalny, na skutek tego, że bez przerwy staje człowiek wobec innych sytuacji, okoliczności, wszystko ciągle musi się zmieniać. To nie jest film walczący z konformizmem, to jest film pokazujący, że typ normalnego człowieka konformisty, zwykłego faceta jest nie do zrealizowania w tych warunkach historycznych. Przedmiotem satyry staje się nie sam Piszczyk, ale losy Polski, historia jest tutaj widziana jakby przez szkło pomniejszające.”

Polskie losy zaczęły się na poważnie gmatwać przed pierwszym rozbiorem Polski. Pod koniec XVIII wieku państwa ościenne uznały, że można zadekretować zniknięcie kraju. Motywowano to wówczas tym, że panujący w Polsce ustrój zdegenerowało nie przyjęcie dobrodziejstw zasad Rozumu. Wybór był prosty: racjonalizm albo śmierć.

Munk już w „Eroice” zastanawiał się, na czym polega bycie Polakiem w momencie najcięższej próby. Zadawał to pytanie w kontekście polskiej dwudziestowiecznej historii, ale również przez odwołanie się do innych filmów Października, przede wszystkim do twórczości Andrzeja Wajdy. Podobne pytanie pada także w „Zezowatym szczęściu”. Być może nie jest ono postawione tak wyraziście, ale jednak obecne. „W «Zezowatym szczęściu» chodzi nie tylko o problem heroizmu, ale też o tożsamość Polaka (...) Ta gombrowiczowska perspektywa podkreślała nieufność wobec postrzegania rzeczywistości opartego na mitach, stereotypach i złudzeniach. Ważną polską cechą, o której chętnie mówi Munk, jest skłonność do powierzchowności, do działań efektownych, ale pozbawionych głębszych przemyśleń. Polemika, podobnie jak w «Eroice», nie dotyczy tradycji i cnót narodowych, ale ich zmitologizowania. «Zezowate szczęście» jest mocno uwikłane w polskie sprawy. Zmaga się z polskością pojmowana jako pewien wymuszony schemat zachowań, dopowiadający społecznym wyobrażeniom” (Zwierzchowski 2006: 79).

Piszczyk, to na poły Kandyd, naiwny optymista, a na poły przerażający koniunkturalista, który od lat najwcześniejszych lat poszukuje akceptacji, nawet za cenę odarcia z godności i wolności. Poprzez upodabnianie się do świata Piszczyk przestaje odczuwać lęk przed samotnością i bezsilnością.

Tak powstaje to, co Fromm nazwał „ucieczką od wolności”: „Jednostka przewycięża swe poczucie znikomości wobec wszechogarniającej siły świata zewnętrznego, bądź to przez wyrzeczenie się swej jednostkowej integralności, bądź tego przez takie niszczenie innych ludzi, aby świat przestał jej zagrażać” (Fromm 1993: 179).

Piszczykowi wszystko wychodzi na opak. Swoje losy opowiada naczelnikowi więzienia podczas ostatniego dnia pobytu w celi: „Panie naczelniku, błagam pana, niechże mnie pan nie wyrzuca. Ja dopiero tutaj u pana poczułem się tak, jak zwykły człowiek. Dopiero tu mnie nie prześladuje te moje zezowate szczęście. Wie pan, to się u mnie zaczęło już bardzo dawno.”

Przywołany na początku tego rozdziału Gombrowicz opisywał narastający od młodości kompleks munduru. Jesienią 1920 roku został wysłany przez rodzinę na wieś, podczas gdy jego koledzy, jak opisywał, już chodzili w wojskowych mundurach. Matczyna troska zdecydowała o tym, że nie trafił do armii i bywał z tego powodu nagabywany przez „panienki na ulicach”. „Poczuł się wyobcowany ze społeczeństwa i reakcję na ten stan zwrócił przeciw ojczyźnie i państwu” - jak diagnozuje Kłoskowska (Kłoskowska 1996: 394). W ten sposób zaczęła się jego psychiczna dezercja, która doprowadziła go do skrajnej indywidualizacji. W tej kwestii posłuchajmy dla uzupełnienia Piszczyka. Bohater „Zezowatego szczęścia” stoi w kolejce do kina. Ostatnie bilety wykupuje młody jegomość w mundurze: „Zawsze przyglądałem się z zazdrością podchorążym. W całym blasku wojskowego przepychu, otoczonych najpiękniejszymi dziewczętami, powszechną miłością narodu.”

Piszczyk nieustannie poszukuje bezpieczeństwa, dlatego pociągają go wspólnoty zmilitaryzowane i zdyscyplinowane. W dzieciństwie będzie to harcerstwo, w czasach studenckich endecka młodzieżówka, później podchorążówka. Problem jednak tkwi w tym, że polską wspólnotę nieustannie porywa nurt zmiennej historii. To nie jest tyle kraj dla „zwykłego faceta”, co kraj dla jednostek, pozbawionych perspektywy wspólnotowej. Niespójność tych rozważań jest pozorna: Piszczyk czuje się dobrze w organizacjach para-wojskowych albo w systemie totalitarnym, natomiast nie radzi sobie kompletnie we wspólnotach dobrowolnych, wolnych.

Piszczyk postanawia porzucić studia i pójść do podchorążówki. Z nowym planem zwraca się do ojca swojej uczennicy, starego wojaka: „Postaram się panu pomóc. Chociaż nie wiem, czy to będzie potrzebne, bo wkrótce chyba wszyscy pójdziemy na... do wojska.” „Aluzja majora nie przypadła mi bardzo do gustu, bo w razie mobilizacji tych podchorążych pojawiłoby się jak psów - zwierza się naczelnikowi więzienia Piszczyk - A major dotrzymał słowa, dostałem kartę powołania do szkoły łączności podchorążych w Zegrzu na 30 września 1939 r. Co zdaje się, panie naczelniku, przewidział pan dalszy ciąg. 1 września wybuchła wojna i przekreśliła moje marzenia. Nie, nie, mój pech musiał wyglądać efektownie nawet na tle zbiorowego pecha całego narodu.” Rzeczywiście, Piszczyk, przeżywszy bombardowanie na polu kapusty, w końcu trafia do opustoszałych

koszar nad Zegrzem. Przechadza się po pustych korytarzach i znajduje w szafie upragniony mundur. Podczas gdy Warszawa kona, Piszczyk sam, szczęśliwy, puszy się przed lustrem w mundurze podchorążego. Krótka trwa chwala naszego bohatera. Pojawiają się w końcu hitlerowcy i zabierają nieboraka do Stalagu.

Jednak indywidualny los Piszczyka jest zupełnie inny od losu narodu, pogrążonego w wojnie, słowem - w zbiorowym i przymusowym heroizmie.

„Z kartą zwolnienia w kieszeni wracałem do Warszawy. Uznano mnie za niezdolnego do pracy fizycznej. To wszystko było śmieszne: zwolnienie zawdzięczałem wstrętowi do krawiectwa i słabości fizycznej, która zawsze mnie tak martwiła”

Piszczyk w okupowanej Warszawie trudni się szmuglerstwem pod skrzydłami dawnego kolegi, spotkanego przypadkiem na dworcu.

Piszczyk: „A ty nie trafiłeś do niewoli? Przecież byłeś w podchorążówce...”

Jelonek: „Coś ty - frajer? Marnować najlepsze lata życia? Niemcy weszli, to zdjąłem mundurek i siup! A ty co?”

Piszczyk: „Nic. Ja włożyłem mundur. Trochę za późno.”

Jelonek: „Śmierć frajerom”

Piszczyk znów ucieka od wspólnoty i spotyka go za to kara. Należy polemizować z Tomaszem Łubieńskim, który pytał: „Czy honorowe jest wymuszanie postaw heroicznych na ludziach, którzy ani nigdy nie szkolili się na bohaterów, ani nie odnaleźli w sobie takiego powołania. Wybitny pisarz niemiecki Heiner Muller powiedział, że jednym z praw człowieka jest również prawo do tchórzostwa. Myślę, że nawet stojąc po najśluszniejszej stronie, bezbronni i bezradni mają prawo drżeć o siebie i bliskich” (Łubieński 2004: 51). W perspektywie ethosowej okazanie bojaźni jest przede wszystkim największą hańbą. Ale to także manifestacja indywidualizmu, prymatu jednostkowego myślenia i wyłączenie swojego jestestwa z losów kolektywu. Piszczyk nieustannie chce żyć na swoim poletku, niczym wolterowski Kandyd. Stąd prześladowuje go zezowate szczęście. Nie przebudzi się nawet wtedy, gdy nieomal nie wpada - oczywiście przypadkowo - z konspiracyjną bibułą, którą mu przekazała Basia. Mówi:

„Przez całą drogę nie myślałem nawet o niebezpieczeństwie, promieniującym z teczki. Po prostu dopełniła się miara, a los dał mi do poznania, że rezygnuję z dalszych prześladowań. Co zresztą było w jego stylu. Konspiracyjna poczta i tajne gazetki uratowały mnie przed gestapo.”

Rozdział 5. Metodologia

Filmy fabularne zostały włączone w obszar poszukiwań badawczych przez ośrodki uniwersyteckie jakieś piętnaście, dwadzieścia lat temu. We wczesnych fazach rozwoju tej dziedziny poszukiwaczami ukrytego sensu obrazów zajmowali się krytycy filmowi (André Bazin, autor setek notek filmowych publikowanych na łamach „Le Parisien Libéré”), albo specjaliści wywodzący się z innych dyscyplin naukowych (Siegfried Kracauer był socjologiem, a zarazem jednym z najlepszych egzegetów pism George’a Simmla).

W analizach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych można wyczuć rodowód strukturalistyczny, którego krytyka, czy analiza usiłuje wydobyć na światło dzienne „głęboką” strukturę ukrytą u podstaw danego wytworu znaczącego, tłumaczącego formę, jaką ten wytwór przybiera. Claude Levi-Strauss, papież analizy strukturalnej, badał mity zakładając, że tylko pozornie są złożone i arbitralne, a ich istota zdradza daleko posuniętą regularność i systematyczność wynikające z istnienia struktur „głębokich”.

Z czasem filmem zaczęły się zajmować rozmaite dziedziny naukowe: filozofia, semiotyka, semiologia, a w końcu - na styku wszystkich tych dyscyplin - socjologia. Ta różnorodność różnych perspektyw doprowadziła do nieopanowanej multiplikacji podejść metodologicznych.

Podręczniki poświęcone analizie filmów zwykle przestrzegają przed dogmatycznymi a priori. Często bowiem podejście analityczne ewoluje w miarę tak zgłębiania jest filmowa materia.

„Każdy, kto podejmuje się analizy filmu - konstatują Aumont i Marie - musi rzecz jasna brać pod uwagę konieczność skonstruowania własnego modelu analizy, odpowiadającego tylko danemu filmowi albo danemu fragmentowi filmu, którym się akurat zajmuje. Mimo to metoda ta będzie stanowiła potencjalny załączek bardziej ogólnego modelu czy teorii” (Aumont, Marie 2011 : 27).

5.1. Studia socjologiczne nad kinem: możliwe kierunki analiz

W latach trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych rodzi się socjologiczne zainteresowanie światem kinematografii, definiowanym i traktowanym jako najbardziej zaawansowany instrument kultury przeznaczony dla mas. Od swoich narodzin, czyli od ponad stu lat, kino wzbudza zainteresowanie badaczy rozmaitych dziedzin odkrywających „wielość tożsamości” (Altman 1995) kinowego medium. Jedni interesowali się jego historią ekonomiczną (Benghozi, Delag 1997), inni historią polityczną i instytucjonalną (Léglise 1969, 1977), jeszcze inni szybko zaczęli postrzegać kino jako „fakt społeczny”.

Filmowiec jest szczególnym przypadkiem „obserwatora uczestniczącego”.

Bernad Pivot, nestor audycji literackich francuskiej telewizji lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, uznał kiedyś, że najlepiej o światopoglądzie pisarzy powiedzą kamery. Wpadł więc na pomysł, aby przed każdym wywiadem wysłać do pisarza ekipę filmową: kamerzystę i dźwiękowca, którzy przez parę dni będą nagrywać to, co literat uzna za cenne.

Socjologia kina rozwijała się w trzech głównych nurtach:

- a) Studiów kinematograficznych jako dziedziny produkcji kulturalnej wraz z towarzyszącymi jej aspektami socjo-ekonomicznymi (Horkheimer i Adorno);
- b) Socjologii kina jako studiów dotyczących reprezentacji społecznych w świecie filmu (Kracauer, Ferro, Jarvi, Sorlin);
- c) Socjologii kina jako studiów kinematograficznych pojmowanych jako instytucja społeczna, reprezentująca produkcję, ale także kulturalną i artystyczną recepcję (Morin i Esquenazi).

Co się tyczy szkoły frankfurckiej, to formułuje ona tezę, że kultura masowa ma w pierwszym rzędzie tworzyć sztuczne potrzeby indywidualne - potrzeby, o których spełnieniu indywiduum marzy. Jest to ten sam proces, który sprawia, że instynktownie omijamy uciążliwość codziennego, realnego życia. Dla Adorno i Horkheimera, założycieli Szkoły Frankfurckiej, klucz do zrozumienia społeczeństwa masowego można znaleźć właśnie w niektórych filmach.

„Przypominacie sobie zapewne – pisali Adorno i Horkheimer – te straszliwe sceny, w których lata życia bohatera traktowane są w kilku zaledwie jednominutowych filmowych scenkach. Scenki te pokazują, jak dany bohater wzrastał, a potem nagle stawał się staruszką. Albo obrazki wojenne: wybucha konflikt, słychać parę strzałów i za chwilę nastaje okres pokoju. To cięcie rzeczywistości na kilka płytkich scenek przedstawione wyżej w sposób schematyczny, symbolizuje ludzką krnąbrność wewnątrz tego zamkniętego świata jakim jest film.” (Adorno, Horkheimer 2002 : 53)

Analizy Szkoły Frankfurckiej miały dowiedzieć, że kino jest instrumentem manipulacji i ujarzmiania ludu, któremu sprzedaje się po promocyjnej cenie sen, w ramach którego świat realny miesza się z marzeniami. Adorno i Horkheimer uprawiali nie usystematyzowane analizy, bliskie tekstom eseistycznym. Filmy używane były przez nich jedynie jako egzemplifikacje tezy o manipulacyjnych aspiracjach przemysłu filmowego. Uzmysławiały potęgę i siłę rażenia powstającej kultury masowej. Skupiano się zwłaszcza na przedstawianiu :

1. produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów przez wielkie kompanie filmowe, przy czym „wielkie” odnosi się do pięciu hollywoodzkich studiów epoki klasycznej: MGM, Paramount, Warner Bros, 20th, Century Fox i RKO;
2. światowej dominacji języka angielskiego;
3. niezwyklej siły uderzeniowej finansów amerykańskich firm.

„Hollywood zdominował światową kinematografię, gdyż rynek amerykański jest dla tej produkcji pierwszym testem. Ameryka jest melting-potem, mikrokosmosem. Kiedy robi się filmowy marketing, gdy przeprowadza się badania rynku lub gdy organizuje się pokazy przedpremierowe aby następnie dostosować montaż do gustów publiczności, to w ostatecznej wersji można wyprodukować film pod publiczkę Chinatown, Little Italia, czy hiszpańskiej publiczności Kalifornii, Florydy itp. Można więc opracować produkt dla świata w odpowiedniej skali, aby następnie, w przypadku sukcesu, zawojować tym produktem całą planetę”. - twierdził bliski analizom Adorno i Horkheimera Bonnell (Bonnell 2002 : 43).

Założeniem analitycznym Szkoły Frankfurckiej było poniekąd „demaskowanie” intencji kapitału amerykańskiego. Pod różnymi względami tego rodzaju intencja badawcza również tutaj została zastosowana. Z tą tylko różnicą, że nie chodziło mi o demaskowanie intencji polskiego przemysłu filmowego. Szło więc raczej o wyłuskanie elementów kulturowych, które przebijały się w sposób bardziej wyraźny w filmach Wajdy, Munka i Skolimowskiego, a które miały związek z ethosem rycerskim.

Z kolei prace Kraucera, mieszczące się w paradygmacie poszukiwania w świecie filmu reprezentacji społecznych, prezentują niezwykle podobieństwo z badaniami, które przedsięwziął Max Weber w dziedzinie socjologii muzyki. Kraucauer interesuje się więc kinem jako filtrem narzuconym przez tego, który dzieło realizuje w zderzeniu z realiami, dla których film jest tylko niejako odbitym światłem. Dla Kraucera film jest przede wszystkim filmem dlatego, że wykorzystuje on wszystkie potencjalne wyrazy wypowiedzi kinematograficznej. Z punktu widzenia innych form artystycznego wyrazu kino charakteryzuje się tą prawidłowością, w której wykonuje ono stałą i konfliktową presję między swoją wolą oderwania się od realiów codzienności i sposobem w jakim te realia codzienności pozostają niezmiennie, mimo starań tuszowania ich przez realizatorów filmowych. Fikcja filmowa najbardziej nawet sztuczna, dekoracje najmniej realistyczne, aktorzy poprzebierani w najbardziej wymyślne kostiumy, czy ekstremalnie karkołomne dialogi, nie mogą być niczym więcej jak nośnikami wyrazu charakterystycznym dla tej, a nie innej kultury, w tej, a nie innej epoce. Owe środki wyrazu są tym, co Kraucauer nazywa

„mentalnością narodu”. Filmy mogą zastanawiać się nad fenomenem tej mentalności z dwóch powodów:

Po pierwsze, filmy nigdy nie są dziełem indywidualnym.

Po drugie, same filmy adresowane są do anonimowej zbiorowości.

Filmy popularne – albo, żeby określić to w sposób bardziej precyzyjny, popularne historyjki – mogą być uznane jako satysfakcjonujące wyłącznie jako efekt istniejącego pożądanego mas.

Poza wymiarem socjologicznym, praca Kracauera posłużyła jako model historykom, takim jak Marc Ferro, którzy poświęcili znaczną część prac relacjom pomiędzy kinem i historią (patrz. rodz. 1.6) Inni badacze, tacy jak Ian Jarvie, zmagając się z ową ideą instytucji kinematograficznej podkreślają znaczenie studiów filmowych w ich socjologicznej integralności. Nie wystarcza im ograniczenie się do zwykłych studiów kinematograficznej estetyki. W „Movie and Society” (Jarvie 1970) autor wskazuje na fakt, jak bardzo nasze sądy estetyczne są zależne od ich uwarunkowań społecznych.

W metodzie Sorlin’a, bogato zainspirowanej semiotyką, kino ukazuje się nam jako tłumaczenie rzeczywistości. To filmowe tłumaczenie prostej rzeczywistości Pierre Sorlin nazywa „widzialnym społeczeństwem.” (Sorlin 1977) Ta widzialność znajduje się na skrzyżowaniu horyzontów producentów i fabrykantów filmów oraz tych, którzy w sposób zamierzony, bądź niezamierzony je oglądają. Od tej pory nie wszystko zatem może być przedmiotem zainteresowania filmu w danej epoce i w danym społeczeństwie. W kinematografii dokonuje się tym samym selekcja pomiędzy tym, co istotne, istotne dla społeczeństwa i tym, co tylko dodatkowe. W swoich analizach Sorlin nakłada semiotyczny filtr, który oddziela to, co artystyczne, od tego, co można uważać za treści lub przedstawienia społeczne. Kino nie pokazuje tego, co „realne”, lecz tylko fragment owej realności, i to tylko ten fragment, który publiczność uznaje i rozpoznaje. Inaczej mówiąc, publiczność przyczynia się do tego, aby rozszerzyć owo widzialne społeczeństwo przez manifestowanie woli tworzenia nowych obrazów. Wielka część pracy Pierre’a Sorlina polega właśnie na odnajdywaniu tych fragmentów rzeczywistości, w której odnajdują się wszyscy. Ale sama konstatacja, że wszystkie filmy są świadectwem tego, co widzi społeczeństwo, także okazuje się niewystarczająca szczególnie, jeśli zajmiemy się np. przypadkiem filmów propagandowych w reżimach totalitarnych:

„To jest rzeczą łatwą głosić jedynie slogany, rozkazy, rady, ale w tym wszystkim będzie brakować «efektów kina», które nie może przecież ograniczać się do reprodukcji tematyki poruszonej już na łamach prasy, na afiszach i w książkach. Nie chodzi tu więc o tak zwany efekt „fascynacji” obrazem (...) Z «efektem kina» mamy do czynienia dopiero wówczas, gdy dzieło pokazuje jaka reakcja nastąpiła u widza w wyniku oglądania filmu.

Nie chodzi tu bowiem o to, w co często staramy się wierzyć, aby zostać pod wrażeniem filmu. Chodzi o to, aby pod jego presją odpowiadać". (Sorlin 1977 : 291, 292)

Drugą zasadą głoszoną przez Pierre'a Sorlina jest przypomnienie, iż w przypadku badań nad filmem należy nieustannie sięgać do źródeł. Gdy chcemy badać film, to należy odwołać się do jego kopii, a nie do skrótów, raportów, czy literatury o nim. Te źródła są bowiem dokumentacją z drugiej ręki.

„Historyk który oświadcza: «nie czytałem dokumentów źródłowych dotyczących mojej tezy, za to korzystałem z podsumowania, które opracował ktoś inny», będzie zdyskwalifikowany" (Sorlin 1977 : 292).

I wreszcie, trzecia zasada podkreśla fakt oczywisty: że film nie jest tekstem. A zatem uciekanie się do analizy scenariusza, aby oceniać film nie jest równoznaczne z analizą filmu (Sorlin 1977 : 293). Umiejętność rozumienia specyfiki audiowizualnej polega bowiem na tym, aby umieć skonfigurować dźwięk, obraz i tekst. Tak więc w propozycji Pierre'a Sorlina film stanowi uprzywilejowane narzędzie, za pomocą którego społeczeństwo wchodzi na scenę i prezentuje się za pośrednictwem realizatorów, którzy z kolei kierują się oczekiwaniami widzów.

Metoda Sorlina polega na włączeniu jak największej ilości materiałów na temat filmu:

- odwołania historyczne;
- teksty źródłowe;
- wypowiedzi autorów;
- artykuły prasowe;
- pisma propagandowe i reklamowe.

Dla Sorlina te wszystkie elementy należy włączyć w metodologiczną mozaikę. Intertekst i zjawisko intertekstualności również należą do słownika Sorlina.

„To zjawisko opiera się na spostrzeżeniu, że każdy tekst jest przepracowany przez inne teksty, wchłania i przekształca mnogość innych tekstów." (Aumont, Marie 2011: 336).

Według Sorlina metoda pracy nad filmem przypomina poniekąd pracę archeologa, który odkrywa kolejne znaczenia wykopaliska. Odkopany szkielet w Meksyku leży „w kucki". Dla laika to nic szczególnego. Archeolog, uzbrojony w cały sztafaż wiedzy na temat czasów i obyczajów Majów wie, że jest to pozycja embrionalna. Oto początek życia

symbolicznie zespala się ze śmiercią. Czaszka zwrócona jest w stronę świątyni Boga-Słońca. Kolejny element układanki. Szkielet leży w kompleksie budowli okrągłych, które mają kapitalne znaczenie dla ówczesnych Majów i mają związek z układem gwiazd.

Sorlin jest autorem słynnej analizy filmu Roberta Rosseliniego „Rzym, miasto otwarte”, w której ukazana została ewolucja poglądów, „wahania, ukryte myśli grupy intelektualistów, którzy początkowo przyjęli reżim faszystowski w naturalny sposób, bez oporów, wspierali jego tezy i mity, po czym, po 23 lipca zmienili orientację wskutek nadejścia okupacji niemieckiej.

„I - choć zwykle przechodzili do aktywnego oporu (...) ze wszystkimi innymi Włochami zjednoczyła ich wrogość wobec Niemców. Za sprawą swojego pesymizmu, odrzucenia nacjonalizmu oraz pragnienia zatarcia kolaboracji i zilustrowania moralnej jedności Włoch Rzym, miasto otwarte świadczy zarazem o rozmiarze zawodu i rozczarowania spowodowanego przez kryzys lata 1943 r., a także o zaniepokojeniu, które dotyka intelektualistów już w momencie wyzwolenia. (Aumont, Marie 2011 : 367).

Na przykładzie tej analizy widać, że Sorlin wychodzi ze swej roli krytyka i semiotyka obrazu. Francuz włącza do analizy swoją wiedzę na temat ewolucji poglądów reżyserów włoskiego „neorealizmu” uwikłanych w faszyzm, a także kontekst społeczny Rzymu oraz historię losów intelektualistów włoskich po wojnie.

Łączenie różnych orientacji, podejść analitycznych, dziedzin (historia, myśl społeczna i filozoficzna) sposobów rozbiórki obrazów szeroko zainspirowała mnie do stworzenia mojej własnej metody.

Należy wyrazić ubolewanie z tego powodu, iż socjologia Pierre’a Sorlina nie przybrała we Francji nigdy pragmatycznego charakteru i nie spotkała się z natychmiastową, empiryczną kontynuacją. Dopiero bowiem na początku lat 2000 socjologiczna teoria filmu Sorlina znalazła rozwinięcie w pracach socjologa Jean-Pierre’a Esquenaziego, a w szczególności w jego dziele „Godard et la société française des années 1960”. Ambicja tej książki przekracza w swojej istocie analizę systemu produkcji, aby zająć się zjawiskiem pojedynczego autora, którego filmy stygmatyzują aspiracje i wyrzeczenia francuskiej młodzieży konfrontowanej z kulturalnym pejzażem w trakcie głębokich zmian. Wielopłaszczyznową strategię analityczną Esquenaziego traktującą kino jako „totalny fakt społeczny” przedstawiliśmy w rodz. 1.6. „Pierwsze, systematyczne zainteresowanie kinem przez socjologów”. Podobnie z antropologicznym podejściem Edgara Morina.

Można wyodrębnić trzy podstawowe grupy zagadnień interesujących socjologa filmu. Związane są one z:

1. Widownią filmową;
2. Twórcami i realizatorami filmowymi;
3. Organizacją produkcji i rozpowszechniania filmów;

Analizą dzieła filmowego.

Socjologiczne badania dzieł filmowych, zwłaszcza filmów fabularnych, mogą iść w dwóch kierunkach:

- a) autonomicznej analizy rzeczywistości filmowej zawartej w literackiej, fabularnej warstwie dzieła;
- b) analizy zależności zachodzących między realną rzeczywistością społeczną, a fikcyjną rzeczywistością filmową. (Żygulski 1966: 49)

W niniejszej pracy proponujemy nowy sposób analizy filmu. Będzie on swoisty amalgamatem różnych kierunków. Jednak podstawową jednostką analizy będzie obraz.

5.2. Procedura badawcza w zarysach

Kolejną inspiracją do stworzenia mojej własnej metody analizy filmu było seminarium badawcze pt. „Analiza filmu fabularnego” prowadzone przez Seweryna Kuśmierczyka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Przez 9 miesięcy intensywnej pracy analizowaliśmy tylko jeden film: „Wesele” Andrzeja Wajdy. W trakcie czterech pierwszych zajęć oglądaliśmy „Wesele” czterokrotnie, bez przerwy. Prowadzący kazał odnotowywać w specjalnie przygotowanym kajecie wszystkie odczucia, skojarzenia kulturowe, symboliczne, kontrasty, charakterystykę pracy kamery, stosowane rytmy, antynomie, kolory. Analiza nie była w żadnej mierze usystematyzowana. Błądziliśmy we mgle. Następnie dr Kuśmierczyk kazał nam zrobić tzw. „fiskę filmową”. Był to względnie szczegółowy dokument liczący do piętnastu stron, swego rodzaju wstępne studium o „Weselu”. Fiszka składała się z trzech części:

informacyjnej (zawiera czołówkę filmu, biografię i filmografię reżysera, opis warunków produkcji oraz dystrybucji filmu. Czasami w tej części umieszcza się kontekst historyczny i społeczny, w którym powstał obraz)

opisowej i analitycznej (ilość sekwencji, ich lista albo po prostu - streszczenie fabuły)

wyliczenie problemów poruszanych w filmie oraz sugestie debaty na seminariach.

Dzięki fiszkom, intencja analityczna dr Kuśmierczyka stała się klarowniejsza. Okazało się, że pierwsze części niewiele się od siebie różniły. Natomiast druga i trzecia ukazała niezliczoną ilość możliwych interpretacji. Jedni uczestnicy zwrócili uwagę na doskonałą pracę operatorską Witolda Sobocińskiego (z pierwszej części dowiedzieliśmy się, że autor zdjęć do „Wesela” był również perkusistą w zespole jazzowym; swoje wyczucie rytmiki przełożył na język filmowy). Inni dostrzegli cały szereg kulturowych cytatów pochodzących z malarstwa „młodej polski” (Gierymskiego „Trumna chłopska”). Jeszcze inni zwrócili na niezliczoną ilość antynomii:

- odpoczywający-tańczący;
- niemowlak-babcia;
- światło-ciemność;
- rzeczywistość-fantastyka;
- trzeźwość-pijaństwo;
- euforia-defetyzm;
- liryka-realizm.

Proponowana w niniejszej pracy strategia metodologiczna została więc inspirowana głównie przez takich badaczy jak Esquenazi i Sorlin, a także przez seminarium dr Kuśmierczyka i przynależy do orientacji tzw. humanistycznej.

Przedmiotem nauk humanistycznych jest świat ducha, czyli świat kultury. Metoda humanistyczna dąży zatem do zbadania świata ludzkiej świadomości, poszukuje jej sensu i znaczenia. Jak zauważył Znaniecki, humanistykę interesują korelaty zjawisk świadomości. Na czym polega specyfika metody humanistycznej? Na **dostrzeganiu psychologicznego indicatum w wytworach kultury**. Różne są sposoby dotarcia do świata ducha:

- imaginative reconstruction (MacIver 1937, Znaniecki 1934),
- empatia (Cooley 1930, Ossowski 2001),
- rozumienie (Dilthey 2010, Weber 2002).

Teoretycy orientacji humanistycznej zwracają uwagę, że badacz porusza się często we mgle, nie wiedząc, dokąd zaprowadzi go analiza.

Dr Kuśmierczyk zarządził na zajęciach wyzbycie się uprzedzeń wobec oglądanego filmu. Często powtarzał, że podejmując się analizy należy zawiesić posiadaną wiedzę.

„Humanistyka jest kontynuacją pewnych sfer poznania potocznego” - pisał Mokrzycki (Mokrzycki 1971 : 34)

Rzecz jasna głównym zarzutem wobec tego rodzaju procedur analitycznych jest subiektywność, oparcie się na intuicji, a nie na „faktach”. Poprzez intuicję, w sensie bergsonowskim, odkrywamy ukryte sensy badanego wytworu kultury.

Rozumienie to według Diltheya poznanie cudzej świadomości poprzez obserwację jej przejawów (ekspresji życia), a więc wypowiedzi, gestów, dzieł, słowem - ludzkich zachowań i wytworów tych zachowań. Według Diltheya:

- a) rozumienie wynika z posiadanej wiedzy o człowieku;
- b) warunkiem rozumienia jest przeżycie;
- c) dostrzeganie i rozumienie polega na pewnym szczególnym geniuszu;
- d) dochodzimy do zrozumienia dzięki podobieństwu ludzkich struktur psychicznych.

Jak wspomniano, taką orientację analityczną zastosowano w niniejszej pracy.

W pierwszym etapie rozumienia filmu zastosowałem „obserwację”, czyli **parokrotne oglądanie filmów**. Następnie stworzyłem „fiszki filmowe” zawierające część techniczną z nazwiskiem reżysera, nazwiskami aktorów i postaci oraz datami związanymi z procesem kręcenia i dystrybucji. Niezwykle ważne było także określenie składu Zespołu Filmowego, w którym powstał analizowany film. Część poświęcona scenariuszowi zawierała szczegółowe streszczenie oraz listę sekwencji. Następnie dokonywałem tzw. „filtracji” sekwencji (kolorem żółtym zaznaczone w tabelach). W ten sposób skupiałem się na tych, w których można było dostrzec elementy ethosu rycerskiego. Rozróżniałem materiał tekstualny wyposażony w znaczenia zakodowane w strukturach narracyjnych od materiałów wizualnych i dźwiękowych (przynależące do analizy ikonicznej).

Choć nacisk położyłem na obraz i jego analizę zarówno tekstualną jak i ikonograficzną, to starałem się, aby analizę uczynić możliwie wielopłaszczyznową mając w pamięci dokonania Jean-Pierre’a Esquenaziego.

Materiałem analitycznym były również **recenzje** pisane „na ciepło” - w okresie powstawania filmów.

Jak piszą Aumont i Marie: „w obszarze zainteresowania analizującego pozostaje przede wszystkim całość materiałów krytycznych poświęconych danemu filmowi, między innymi teksty publikowane zarówno w prasie branżowej, jak i codziennej (jak wiadomo, sposób pisanie o filmie w tych dwóch rodzajach prasy jest zwykle całkowicie różny), w czasie gdy film wchodzi do kin.

Kolejny element stanowi dyskusja, której początek daje określony film - w przypadku głośnych tytułów staje się ona tak złożona, że niejednokrotnie przysłania sam film” (Aumont, Marie 2001 : 117).

Celowo nie korzystałem z bardziej „branżowych” analiz „Kwartalnika Filmowego”. Chodziło o oddanie temperatury ówczesnych dyskusji: niezwykle ciekawe okazały się komentarze gazet regionalnych, zarówno jakością poziomu dziennikarskiego, jak i przenikliwości komentarzy.

Teczki z wycinkami, z których korzystałem znajdują się w zbiorach Filмотeki Narodowej. Zawierają one wszystkie recenzje, wzmianki, sondy dotyczące polskiej kinematografii. Zbiory są publicznie dostępne na miejscu, odpłatnie (10 zł. teczka). A mimo to z czasem okazało się, że niektóre teczki są wybrakowane. W jednym artykule znajdowałem wzmiankę o drugim i choć kwerendę robiłem z pedantyczną pieczołowitością, drugiego znaleźć nie mogłem. Na przykład teczka o „Człowieku z Marmuru” posiadała recenzje tylko i wyłącznie... węgierskie.

Kolejnym materiałem analitycznym stały się **Protokoły Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy oraz kolaudacje**. Tu znów korzystałem ze zbiorów Filмотeki Narodowej, wybrakowanych boleśnie po 1989 roku. Protokoły pokazują napięcia związane z dopuszczaniem filmów do produkcji, a następnie - do dystrybucji. Zwykle na posiedzeniach był obecny minister kultury, reżyser i scenarzysta oraz przedstawiciele różnych zespołów filmowych. W protokołach nie wyszczególniano obecności reprezentantów cenzury.

W analizowanym materiale tylko raz cenzura otwarcie zabiera głos: przy „Człowieku z żelaza”. Andrzej Wajda mówił o materiałach zatrzymanych przez cenzurę przy wcześniejszym obrazie. Nagle głos zabiera anonim (w protokole wyszczególniony jako „głos z sali”) i mówi: „to nieprawda”.

Strona rządowa, co ciekawe, kładła nacisk na wymiar dydaktyczny (wykuwanie proletariackiej mentalności) filmów. Natomiast artyści dbali o wymiar historyczny i estetyczny.

W protokołach widać także gry polityczne związane z dopuszczaniem obrazu. W kontekście analizy filmów Wajdy, Munka i Skolimowskiego działał również czynnik „reputacji”. Tym twórcom łatwiej było „przemycać” treści nie do końca zgodne z aktualną linią partii. Oni mogli zawsze liczyć na cenne wsparcie nestora polskiej kinematografii, Teodora Toeplitza.

Statystyki związane z „oglądalnością” uznałem za mało użyteczne w kontekście niniejszej rozprawy. Stosowane kryterium doboru filmu (polski „box-office” uwzględniał li tylko filmy, które miały ponad milion widzów) uniemożliwiło mi używanie tych danych.

Zastosowałem więc inne kryterium. Analizie zostały poddane filmy, które były najczęściej komentowane w polskiej prasie. I tu niekwestionowanym rekordzistą był „Popiół i diament”:

Filmoteka posiada 6 teczek z wycinkami krajowymi (grosso modo ponad 1500 artykułów w roku 1958). Twórczość Wajdy, Munka i Skolimowskiego odcisnęły największe piętno na polskiej kulturze, o czym świadczy rozpisana przez Kwartalnik Filmowy sonda (w 1990 roku) wśród specjalistów kina sytuująca obrazy tego trio na trzech pierwszych miejscach. Przeważa „Popiół i diament”, a następnie „Eroica” i „Kanał”. Filmy Skolimowskiego również zostały wysoko notowane przez filmowców i znawców kina.

5.3. Procedura badawcza na przykładzie „Kanału” Andrzeja Wajdy

Procedurę badawczą podzieliłem na 9 etapów:

1. Wybór filmu;
2. Projekcja;
3. Stworzenie fiszki;
4. Powtórna projekcja;
5. Stworzenie tabeli ujęć i sekwencji;
6. Nakładanie „filtru”
7. Powtórna projekcja: spisywanie dialogów do analizy;
8. Praca archiwalna (przeglądanie Protokołów Komisji Ocen Scenariuszy oraz wycinków prasowych).

Prześledźmy na przykładzie „Kanału” Andrzeja Wajdy jak wyglądała proponowana strategia badawcza.

1. Informacje ogólne dotyczące filmu

W tej części gromadziłem wszystkie informacje dotyczące filmu, które mogłyby okazać się przydatne z punktu widzenia analizy. Szczególną uwagę należy zwrócić na Zespół Filmowy, który realizował ten film. Jego kierownikiem literackim był wówczas Tadeusz Konwicki. Stosując metodę zainspirowaną dokonaniem Sorlina warto zwrócić uwagę na autora scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego, uczestnika Powstania Warszawskiego. Historia filmu jest w dużej mierze zapisem jego własnych doświadczeń wojennych. Podobnie drugi reżyser - Janusz Morgenstern. Sekwencja otwierająca „Kanał” składa się z autentycznych zdjęć z epoki (fotografie lotnicze zburzonej Warszawy). Kanały zostały w całości zrekonstruowane w Łodzi. Warto również wspomnieć, że pierwszym, który chciał sfilmować opowiadanie Stawińskiego był Munk. Jego współpracownicy wspominają, że reżyser korzystający z metody „naturalistycznej” zszedł do prawdziwych

kanałów i orzekł, że nie sposób historię sfotografować ze względu na kiepskie światło. Dodatkowa ważna informacja dla analizy: film został nakręcony podczas „odwilży gomułkowskiej”. Wcześniej nie mógłby zostać nakręcony ze względów politycznych. Powstanie Warszawskie do tamtego czasu było tematem tabu.

Czas trwania: 1 godz. 35 min.

Gatunek: Dramat wojenny

Premiera: 20 kwietnia 1957

Zespół filmowy: KADR

Produkcja: Polska

Reżyseria: Andrzej Wajda (drugi reżyser: Kazimierz Kutz i Janusz Morgenstern)

Scenariusz: Jerzy Stefan Stawiński

Obsada:

Teresa Iżewska: Łączniczka "Stokrotka"

Tadeusz Janczar: Podchorąży Jacek "Korab", dowódca plutonu

Emil Karewicz: Porucznik "Mądry", zastępca "Zadry"

Więńczysław Gliński: Porucznik "Zadra", dowódca kompanii

Vladek Sheybal: Kompozytor Michał

Tadeusz Gwiazdowski: Sierżant "Kula", szef kompanii

Stanisław Mikulski: "Smukły", zastępca "Koraba"

Teresa Berezowska: Łączniczka Halinka

Adam Pawlikowski: Niemiec przy wylocie kanału

Maciej Maciejewski: Porucznik "Gustaw"

Ewa Wiśniewska: Dziewczyna podająca wodę powstańcom (niewymieniony w czołówce)

Władysław Kowalski: Polski żołnierz (niewymieniony w czołówce)

Zdzisław Leśniak: 'Mały'

Maria Kretz: Ranna kobieta

Jan Ennglert: "Zefir"

Kazimierz Dejunowicz: Kapitan "Zabawa"

Tomasz Witt: Powstaniec (niewymieniony w czołówce)

Kazimierz Kutz: Powstaniec w kanale (niewymieniony w czołówce)

Ryszard Filipiński: Mężczyzna w studziencie (niewymieniony w czołówce)

Janina Jabłonowska: Kobieta

Tadeusz Ross: Powstaniec (niewymieniony w czołówce)

Zofia Lindorf: Kobieta szukająca córki

2. Lista sekwencji. Procedura nałożenia „filtru”

Procedura nałożenia „filtru” pomogła mi oddzielić materiał przydatny dla mojej analizy od nieprzydatnego.

Tabela 1 przedstawia szczegółowo ujęcia (podstawowa jednostka filmowa, którą odmierza się od jednego cięcia montażowego do drugiego) oraz sekwencje (sekwencja jest złożona w logicznie połączone ciąg narracyjny ujęć).

W rozdz. 4.12. „Umieranie miasta i ludzi, umieraniem kosmosu. „Kanał” Andrzeja Wajdy” omówiłem znaczenie ujęć i sekwencji wyszczególnionych w poniższej tabeli. Mają one bezpośredni związek z ethosem rycerskim. W ujęciu nr 8 sekwencji pierwszej dyskutują Zadra z Mądrym.

Mądry: „Będą nas czcić przyszłe pokolenia!”

Zadra: „Właśnie, po polsku!”

Mamy tutaj przykładowy element myślenia ethosowego, który jest przedmiotem tej pracy. Mądry mówi o przyszłych pokoleniach nie bacząc na rychłą śmierć całego oddziału. Uruchamia myślenie rycerskie odrzucając doczesność. Śmierć heroiczna, tak bardzo grecka w swoim rodowodzie, ma być częścią polskiej paidei przyszłych generacji.

Opis filmu: Ostatnie dni Powstania Warszawskiego. Tragiczne losy żołnierzy zdziesiątkowanej kompanii, która z pozycji na Mokotowie usiłuje przedostać się kanałami do walczącego jeszcze Śródmieścia. Dowódca "Zadra" wraca do kanału, bo oszukany przez tchórzliwego "Kulę" zostawił za sobą swój oddział. "Mądry" załamuje się, wychodzi przez właz i zostaje rozstrzelany przez Niemców. Halinka popełnia samobójstwo, "Smukły" ginie rozbrajając granaty. Ciężko ranny "Korab" i "Stokrotka" docierają resztkami sił do Wisły, ale drogę zagraadza im zamykająca kanał żelazna krata.

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
1.	Zdjęcia lotnicze zniszczonej Warszawy. Napis „Kanał”. (zdjęcie dokumentalne)
2.	Panorama zniszczonej Warszawy. Kadr prawdopodobnie z kamienicy. Czołówka. (zdjęcie dokumentalne).
3.	Panorama zniszczonej Warszawy. Czołówka. (zdjęcie dokumentalne).
4.	Niemieccy żołnierze podpalają kamienice. Czołówka. (zdjęcie dokumentalne).

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
5.	Niemieccy żołnierze wysadzają w powietrze kamienice. Czołówka. (zdjęcie dokumentalne).
6.	Zbliżenie na spadające kamienice. Unosi się kurz. (zdjęcie dokumentalne).
7.	Wprowadzenie narratora. Po wale idą powstańcy. Na czele Kampanii pojawia się Porucznik Zadra. Za nim główni „bohaterowie tragedii”. „Patrzcie na nich uważnie, to są ostatnie godziny ich życia”: Porucznik Mądry, łącznika Halinka, Sierżant Kula, Podchorąży Korab, Smukły i Artysta. Słychać wystrzały. Powstańcy znajdują się wśród ruin, płonie samochód. Idą wzdłuż barykady. Ostrożnie poruszają się do przodu. Na horyzoncie pojawiają się zręby kamienicy.
8.	W okopach idzie Porucznik Zadra. Na trzecim planie ksiądz w sutannie. Na pierwszy planie grób powstańczy (krzyż, a nim zawieszony hełm z białym orłem). Zadra z Mądrym rozmawiają o obecnej sytuacji Powstania. Wiedzą, że to jego koniec. „Będą nas czcić przyszłe pokolenia!” „Właśnie, po polsku!”.
9.	Wynoszą rannych do szpitala polowego. Rozgląda się Smukły. Spotyka znajomą na noszach. „A ta rana ciężka?” „Nie, głupstwo...”. Kobiecie amputowano nogę.
10.	Łącznicy rozciągają kable do połączeń telefonicznych. Zdezorientowany artysta wśród nich krąży.
Koniec pierwszej sekwencji	
1.	Kampania wchodzi do kamienicy. „Ale się w tej Warszawie mieszkało!” Artysta gra na fortepianie na życzenie Porucznika Mądrego (Ballada f-moll Fryderyka Chopina)
2.	Usłyszawszy muzykę Halinka z nabożeństwem zdejmuje czapkę.
3.	Halinka podchodzi do Porucznika Mądrego i prosi o pozwolenie na noszenie lepszej broni: „Pan mi obiecywał”.
4.	Artysta zmienia melodię na bardziej ponurą.
5.	Artysta dostrzega Porucznika Zadrę o pozwolenie na telefon na Mokotów.
6.	Kampania przygotowuje się do noclegu.
Koniec drugiej sekwencji	
1.	Panorama okolic głównej kwatery kampanii. Najazd kamery na Porucznika Zadrę. Mówi do żołnierza: „będą polegli”.
2.	Korab pompuje wodę ze studni i idzie do Zadry.

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
3.	Korab do Zadry: „Żeby tylko sztukasów nie wysłali, bo się ta ruina już całkiem położy.” „Ile ty masz lat Korab?” „23” „W tym wieku życie nie wydaje się tak bardzo cenne... Wiesz, że to już ostatnie dni?” „Wiem, ale jeszcze im krwi upuścimy!”
4.	Artysta siedzi przy albumie sztuki Boticelliego. Trzyma w ręku granat. Artysta znowu gra tę samą smutną melodię. Korab idzie do pokoju na piętrze. Przyłapuje Mądrego z Halinką w łóżku: „Nie czas...” „Teraz jest czas - najwyższy. My się Kochamy”.
5.	Korab goli się. Stokrotka wchodzi do pokoju. Krótka rozmowa przed lustrem. „Trzeba ci było zostać w śródmieściu, tu nas wykończą”. Tulą się: „Jacek, ja wróciłam tylko dla ciebie” „Dlaczego?” „Bo jestem twoją łączniczką”. Nadlatują samoloty (audio) Spada na bohaterów tynk.
Koniec trzeciej sekwencji	
1.	Panorama okolic głównej kwatery kampanii. Spadają bomby.
2.	Po schodach biegnie korab.
3.	Panorama okolic głównej kwatery kampanii. Spadają bomby. Korab strzela z karabiny maszynowego.
4.	Panorama okolic głównej kwatery kampanii. Spadają bomby.
5.	Na horyzoncie pojawiają się czołgi.
6.	Z parapetu żołnierz strzela z wyrzutni. Chybi.
7.	Zadra w panice próbuje uzyskać połączenie telefoniczne.
8.	Pada komenda Zadry: „Wycofujemy się.” Żołnierze skupieni wokół niego niedowierzają. Smukły trafia z wyrzutni w czołg.
9.	Z za zniszczonego czołgu wyłaniają się goliaty.
10.	Korab dostrzega goliaty. Opuszcza stanowisko.
11.	Wybuchają bomby w okopach.
12.	Powstańcy cofają się do kamienicy.
13.	Korab wyskakuje z kamienicy. Biegnie z łopatą w rękach.
14.	Czołga się w stronę goliaty. Odcina linkę zapłonową. Uśmiecha się zadowolony. Zostaje trafiony przypadkową kulą.
15.	Mądry idzie ratować Koraba. Bierze go na barana i zanosz do okopu. „Daj spokój mnie nic nie jest.” Korab przewraca się. Mądry zanosz go do kamienicy.

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
16.	Artysta razem z Stokrotką zakładają bandaż Korabowi.
17.	Mądry dołącza do Zadry: Mądry: „Na co szkopy jeszcze czekają?” Zadra: „Okrażyli nas”
Koniec czwartek sekwencji	
1.	Anonimowy powstaniec głaszcze lufę karabinu maszynowego. Inni grają w karty, czytają, palą papierosy
2.	Zadra: „Kombinują jak nas załatwić”.
3.	Powstańcy odpoczywają. Palą papierosy. Stokrotka zajmuje się Korabem. Wspominają czasy konspiracji.
4.	Słychać ryk silników. Zadra: „Znaleźli sposób na nas.” Zadra idzie do Zawady.
5.	Zadra melduje Zawadzie o stratach poniesionych w wyniku ostatniego natarcia Niemców. Zawada: „Idziemy do śródmieścia.” Zadra: „Jak? Którędy?” Zawada: „Kanałami!” Zadra: „Jak szczury! Jak powiem to ludziom?”
6.	Żołnierz gra na fujarce. Artysta naprawia organy.
7.	Zadra informuje Powstańców o zamiarze przedostania się do Śródmieścia kanałami. Panuje konsternacja. Smukły: „Macie chłopaki... i potośmy się w tej trumnie kotłowali”. Zadra: „To jest rozkaz dowództwa!”
8.	Artysta znów gra złowrogą melodię. Przy instrumencie siedzi Halinka: „Kocha cię piękny ułan. Jest pierwszy?” „Łatwiej umierać kiedy ktoś kocha”
9.	Mądry: „Pij Zadra, lepiej będzie chodzić po kanałach.” Zadra: „Zbiórka kampanii!”
Koniec piątej sekwencji	
1.	Stłoczeni żołnierze słuchają rozkazów. „Cisza jak w grobowcu rodzinnym, bo inaczej nas Niemcy wysieką.”
2.	Mądry melduje Zadrze gotowość kampanii do zejścia do kanałów.
3.	Powstańcy idą wśród ruin.
4.	Powstańcy idą wśród ruin.
5.	Powstańcy zabijają Niemca.
6.	Plan ogólny. Warszawska ulica szczelnie wypełniona cywilami i powstańcami. Panuje rozgardiasz. Krzyki. Wybuchają bomby.

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
7.	Z małej, bocznej ulicy wylania się kampania.
8.	Ludność cywilna ucieka przed strzałami Lampartów.
9.	Przy barykadzie siedzi spokojnie harcerz i opróżnia buty z kamieni.
10.	Kobieta szuka swojej córki. Ludzie mijają ją obojętnie. Kobieta: „Nie zostawiajcie nas, panowie!”
11.	Powstańcy schodzą do kanałów jedno po drugim.
Koniec szóstej sekwencji	
1.	Powstańcy z trudnością posuwają się po kanałach. Korab pada na kolana. Pomaga mu wstać Stokrotka. Artysta: „Boże, jaka piękna akustyka”
2.	Powstańcy zatrzymują się. Słuchać krzyki w języku niemieckim. W panice uciekają cywile. Stokrotka: „Niemcy puścili gaz”.
3.	Spotykają cywila: „Mam dość tych kanałów i tej zasranej ciuciubabki,” Cywil stara się wyjść na powierzchnię. Strzały. Pada martwy z powrotem do kanału.
4.	Powstańcy latarkami świecą na ściany kanałów.
5.	Korab wyjmuje z kieszeni krzyż. „W głowie mi się kręci, to chyba gaz. Chyba odpocznę”. Stokrotka: „Odpoczniesz w domu.” Posuwają się naprzód. Korab wpada do wody.
6.	Z naprzeciwka idą ludzie. „Jacek! To zwykła świeca. Pierwsza barykada, tu będziesz mógł odpoczywać.”
7.	Zbliżenie na twarz Stokrotki. Nasłuchuje.
Koniec siódmej sekwencji	
1.	Zbliżenie na tarczę zegarka. Najazd na twarze Zadry i Smukłego. „Już siódma. I pomyśleć, że na górze już jest dzień.” Przelatują przed nimi spanikowani cywile. Smukły majaczy: „Tlenu nie ma, powietrza...”
2.	Mdleją Powstańcy. Zadra nie chce iść dalej bez Mądrego. Powstaniec melduje Zadrze, że Mądry musi zostać z rannym Korabem.
3.	Zadra daje rozkaz, aby posuwać się naprzód.
Koniec ósmej sekwencji	
1.	Idą gęsiego Korab, Stokrotka, Mądry, Halinka i Artysta.
2.	Zbliżenie na twarz Artysty. Widzimy niepokój: „Słyszycie te dźwięki?”

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
3.	Wybuch bomb. Z wyrwy wlewa się do kanałów potężny strumień wody.
4.	Spanikowani cywile w rozgorączkowaniu biegają po kanałach.
5.	Cywile starają się wydostać na powierzchnię.
6.	Artysta intonuje pieśń klęski.
7.	Mądry do cywilów: „Debile! Przecież ściągniecie Niemców!”
8.	Korab opiera się o ramie Stokrotki. Posuwają się z trudem naprzód. Stokrotka zmienia opatrunek Korabowi.
9.	Idą gęsiego Mądry, Halinka i Artysta. Ten ostatni wyjmując fujarkę i gra złowrogą melodię. Halinka płacze. Artysta odłącza się od grupy.
Koniec dziewiątej sekwencji	
1.	Idą gęsiego Zadra z pozostałą kampanią. Audio: dźwięki przypominające jęki.
2.	Na końcu kanału agonizujący człowiek. Zadra: „Ja go znam! To pułkownik!”
3.	Powstańcy przeglądają się medalom Pułkownika. „Naprzód!” - rozkazuje Zadra.
4.	Harcerz leży w wodzie. „Sił brak. Dołączymy do was.”
5.	Zadra szuka napisu przy wylocie.
Koniec dziesiątej sekwencji	
1.	Korab i Stokrotka posuwają się naprzód coraz ciężiej. Stokrotka: „Posuwamy się w śmierdzącym gównie.”
2.	Mijają zwłoki Pułkownika.
Koniec jedenastej sekwencji	
1.	Zadra, Smukły i Powstaniec trzymający w dłoni zapalniczkę. „Mam! Jest napis! <i>Kocham Jacka</i> ” Zadra śmieje się nerwowo.
Koniec dwunastej sekwencji	
1.	Korab i Stokrotka posuwają się naprzód. Zasypia Korab: „To chyba jest gaz!”
2.	Stokrotka świeci latarką na napis: „Wilcza”
3.	Idą ku górze.

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
4.	Łączą ręce. Wyślizgują się. Krzyczy Korab: „Stokrotka, nie dam rady. Idź beze mnie.”
5.	Stokrotka wraca do Koraba. „Już mi się wszystko we łbie miesza. Słyszę muzykę.” Audio: złowroga muzyka Artysty. Przechodzi obok nich Artysta.
6.	Stokrotka: „Tutaj niedaleko kolektor powinien skręcać do Wisły”
Koniec trzynastej sekwencji	
1.	Mądry i Halinka posuwają się naprzód.
2.	Trafiają na ścianę.
3.	Okazuje się, że Mądry ma żonę. Halinka: „Ja nie mam siły”. Mądry: „Wstawaj, ja mam po co żyć!”
Koniec czternastej sekwencji	
1.	Korab i Stokrotka. Korab zasypia.
2.	Idą na czworaka.
3.	Na końcu kanału światło.
4.	Para całuje się.
5.	Na końcu kolektora kraty.
6.	Widzimy parę uwięzioną, za kratami.
7.	Zbliżenie na twarz Stokrotki.
8.	Korab pada na stóp Stokrotki. „Śpij, zaraz wyjdziemy na Pragę. Nie, nie otwieraj oczu, bo pokazało się słońce.”
9.	Panorama Pragi.
Koniec piętnastej sekwencji	
1.	Mądry znajduje się przy drabinie. Kieruje się ku powierzchni.
2.	Mądry wychodzi na powierzchnię. Za nim wyłaniają się żołnierskie buty, a następnie cała postać. Żołnierz podchodzi do Mądrego i mówi: „Hände Hoch”. Zabiera Mądreemu broń. Mądry rozgląda się dookoła.
3.	Na placu stoi rozbrojona kompania, przy ścianie zwłoki.
4.	Mądry płacze. Idzie ku ścianie. Pada na kolana.
5.	Niemiec krzyczy do kanału: „wyłączyć!”

Tab. 1 Ujęcia i sekwencje filmu „Kanał”	
Nr ujęcia	Opis
Koniec szesnastej sekwencji	
1.	Zadra z trudnością posuwa się po kanale. Powstaniec krzyczy: „światło”.
2.	Trafiają na zasieki.
3.	Smukły stara się złapać między zasiekami minę. Rozbraja dwie miny. Trzecia wyslizguje mu się z dłoni - wybuch.
4.	Płacz Zadry. Zwłoki Smukłego.
Koniec siedemnastej sekwencji	
1.	Zadra wychodzi na powierzchnię. Za nim anonimowy powstaniec.
2.	Zadra pyta: „Gdzie oni są”. Powstaniec: „Oni wyszli gdzie indziej”. Zadra: „Ty bydlaku”. Wyjmuje broń i strzela.
3.	Zadra: „Moja kampania!”. Zadra wraca kanałów.
4.	Pistolet wycelowany w niebo.
KONIEC	

3. Dystrybucja filmu. Recepcja filmu zagranicą i w kraju. Nagrody.

W 1957 r. „Kanał” został nagrodzony Srebrną Palmą w Cannes. „W latach 1957-1958 kupiły go aż 24 kraje, a między innymi: Francja, ZSRR, Chiny Ludowe, Włochy, Szwajcaria, Jugosławia, Szwecja, Kanada Izrael, Węgry, Czechosłowacja, Niemiecka Republika Federalna, Indie, Turcja Norwegia, Dania (tutaj grany jako 63), Argentyna, Wielka Brytania, Portugalia, Bułgaria, Brazylia, Islandia i Japonia. Na Wyspach Brytyjskich pojawił się we wrześniu 1957 na festiwalu w Edynburgu. W roku 1958 wyświetlany był jednocześnie w ponad stu kinach Wielkiej Brytanii!” (Hendrykowski, Fredericksen 2007: 33)

„Jak informuje Centrala Wynajmu Filmów „Kanał” rez. A. Wajdy, po sukcesach, jakie odniósł w Cannes, zdobywa sobie coraz większe powodzenie za granicą. Ostatnio „Kanał” zakupiła Szwecja. We Włoszech dokąd film ten sprzedano jeszcze w czasie trwania festiwalu w Cannes, ma się odbyć uroczysta premiera w końcu br. z udziałem delegacji polskich realizatorów i aktorów. Ogółem „Kanał” zakupiony został przez 10 państw. Pertraktacje o zakup tego filmu prowadzone są z wieloma dalszymi krajami Europy i

innych kontynentów.” - donosi 10 lipca 1957 „Głos robotniczy”. Niemal miesiąc później ta sama gazeta tryumfalnie uzupełnia te dane wymownym tytułem: „Kanał na ekranach całego świata”:

„Nagrodzony Srebrną Palmą na tegorocznym festiwalu w Cannes polski film fabularny „Kanał” zakupiony został przez Związek Radziecki. Wśród 19 państw, które nabyły „Kanał”, znajdują się m.in.: Chiny Ludowe, Stany Zjednoczone, Jugosławia, Japonia, Włochy, Szwecja, Kanada, Izrael i Hiszpania. Zagraniczni dystrybutorzy filmowi przejawiają w dalszym ciągu duże zainteresowanie tym filmem. W chwili obecnej prowadzone są rozmowy w sprawie zakupu przez Anglię, Indie, Turcję, Norwegię, Danię, Szwajcarię oraz wielką firmę zaopatrującą w filmy kraje Ameryki Łacińskiej.” („Głos robotniczy” nr 163, 10 lipca 1957, „Już 10 państw zakupiło film „Kanał”)

Sukces światowy, a zarazem regionalny:

„I wczoraj nie wszyscy mieszkańcy Kielc zdążyli obejrzeć film polskiej produkcji - „Kanał”. Do CWF posypały się telefony z prośbą o przedłużenie wyświetlania tego filmu. CWF wspólnie z kierownictwem kina „Robotnik” przychylają się do prośby spóźnionych widzów i komunikują, że „Kanał” będzie wyświetlany jeszcze dziś. Tym razem już naprawdę po raz ostatni (przynajmniej tak wynika z informacji CWF).” - relacjonuje kieleckie „Słowo Ludu” 2 sierpnia 1957.

Warto przytoczyć relację Marty Tomaszewskiej zamieszczoną w gazecie „Walka Młodych”. Pokazuje sukces obrazu Wajdy, zwłaszcza wśród młodej, warszawskiej publiczności. Nadto jest świetnym przykładem napięcia, które towarzyszyło widzom przed seansem filmowym. Uruchomienia wyobraźni ezoterycznej. Rytualnym przejściem do świata cieni:

„Był to dzień bezpośrednio poprzedzający święta Wielkiej Nocy, dzień żmudnych przygotowań i domowego zamęty. Mimo to, przy kasie kina, gdzie właśnie tego dnia wszedł na ekrany „Kanał” na godzinę przed rozpoczęciem każdego seansu ustawiały się długie, podwójne kolejki. Nic dziwnego. Pierwszy film o warszawskim powstaniu, jakżeby warszawska publiczność miała nie dopisać! Cudem dostałam bilet. Weszłam na salę. Nie było ani jednego wolnego miejsca. Rozejrzałam się po widowni. Młode twarze. Dorosłych można było policzyć na palcach. Nastrój niecierpliwego oczekiwania. Nawet kronika budziła mniejsze niż zwykle zainteresowanie, a już podczas dodatku oświatowego pt. „Mucha” sala szumiała i kręciła się wprost nieprzyzwoicie. Wreszcie wypłynęło na ekran godło zespołu filmowego, którego dziełem jest „Kanał”. Cisza. Nie skrzypią krzesła. Nikt nie szeleści papierkami od cukierków. Cisza na widowni. W tę pełną napięcia ciszę ekran rzuca pierwszy obraz” (Tomaszewska1957).

4. Wyjątki z protokołu Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy

Protokoły z obrad Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy były bardzo cennymi dokumentami w mojej analizie. Ukazują napięcia polityczne, które towarzyszyły wprowadzeniu obrazów do produkcji. Na Zachodzie wystarczały wymogi komercyjne. W przypadku Polski o wiele ważniejsze okazywały się względy społeczno-polityczne.

Toeplitz: *Tym filmem zmusimy ludzi do tego, żeby pomyśleli o tym, że wysiłek był zmarnowany. Chcemy przez ten film pokazać dynamikę zmarnowanego bohaterstwa ludu warszawskiego.*

W podobnym tonie wypowiada się Karpowski, który walory filmu upatrywał w krytyce niesłusznej decyzji Rządu Londyńskiego: Tu jest próba jakiegoś osądu nie kierownictwa powstania, ale powstania jako takiego, powstania - jako zrywu narodowego. (...) Uważam, że jesteśmy po to, żeby sobie sygnalizować szereg niebezpieczeństw typu ideowo-politycznego, które w realizacji ciągnie za sobą scenariusz.

Włączając do analizy wyjątków protokołów KOFS chciałem ukazać historyczne okoliczności towarzyszące produkcji.

„Kanał” („Ku chwale ojczyzny”)

Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy

Protokół 24 stycznia 1956 A-214, pozycja 55

Obecni:

Prezes Borkowicz

Vice-Prezes Wojtyga

Dyr. Brudzyński

ob. Konwicki

ob. Hager

reż. Kawalerowicz

ob. Mach

ob. Stawiński

ob. Toeplitz

reż. Wajda

ob. Zarzycki

reż. Starski

Konwicki:

Film ma wydźwięk humanistyczny.

Toeplitz:

Ten film nie będzie dawać szeroko pojętej wiedzy historycznej o Polsce, ale będzie mówić o bohaterskich zrywach, o drodze wyczynów ułańskich. Ale nie trzeba uwłaczać tej tradycji i można iść po takiej linii po jakiej szedł autor, że wysiłek bohaterskich ludzi został zmarnowany. Tym filmem zmusimy ludzi do tego, żeby pomyśleli o tym, że wysiłek był zmarnowany. Chcemy przez ten film pokazać dynamikę zmarnowanego bohaterstwa ludu warszawskiego. Musimy zdać sobie sprawę z tego, że robimy film rewizjonistyczny w stosunku do tradycji ułańskiej. Nie chcemy zbędnych śmierci - to jest teza scenariusza.

Starski:

Widzieliśmy film „Cena strachu” gdzie była taka sytuacja, że jeden z bohaterów wpadł w mazię z ropy, musimy się zastanowić czy ludzie są w stanie przez półtorej godziny patrzeć jak inni tarzają się w gównie.

Karpowski:

Tu jest próba jakiegoś osądu nie kierownictwa powstania, ale powstania jako takiego, powstania - jako zrywu narodowego. (...) Uważam, że jesteśmy po to, żeby sobie sygnalizować szereg niebezpieczeństw typu ideowo-politycznego, które w realizacji ciągnie za sobą scenariusz.

Wojtyga:

Powstanie było patriotycznym zrywem, ludzie ginęli za Polskę, za jej niepodległość. Przyznam się, że ja nic z tej prawdy w scenariuszu nie znalazłem, ta prawda do mnie ze scenariusza nie przemawia, a przecież prawda o której mówię jest bezsporna, przecież ludzie wiedzieli o beznadziejności śmierci.

Wajda:

Scenariusz ma wartości, które polegają na tym, że przedstawiony jest dramat ludzi, który ma te same cechy co dramat antyczny, tu jest wybór nie pomiędzy możliwością wyjścia, a jakimiś trudnościami, a tutaj wyjścia w ogóle nie ma, wyjście byłoby, gdyby była podejmowana jakaś akcja. Powstania można byłoby w ogóle nie rozpoczynać, a jeżeli je podjęto to sytuacja jest taka jak w „Antygonie” - wyjścia nie ma.

Prezez Borkowicz:

Jest zasadnicza różnica pomiędzy postępowaniem naszej kinematografii i jej przedstawicielami w krajach kapitalistycznych. Tow. Konwicki powiedział, że tam ludzie się

wypowiadają, a my tego unikamy. My musimy się liczyć z tym, że film, który my wypuszczamy na ekrany obciąża nas odpowiedzialnością. Jak robimy film, to nie mówi, że robi go Buczkowski czy Rybkowski, ale że taki film zrobiła polska kinematografia.

5. Wycinki prasowe

Wycinki prasowe, nad którymi pracowałem miały oddać temperaturę dyskusji, która przetoczyła się w publicystyce tamtego czasu. Stworzyłem ogólną typologię materiałów prasowych:

- „Bohaterowie” (charakterystyka bohaterów w zarysach);
- „Sukces zagraniczny” (echa zagranicznej recepcji dzieła);
- „Sukces regionalny” (echa krajowej recepcji dzieła);
- „Sukces warszawski” (echa stołecznej recepcji dzieła);
- „Negatywne recenzje” (głosy, które podważają walor dokumentalny obrazu Wajdy; recenzje o tyle ciekawe, że często pisane przez naocznych świadków Powstania Warszawskiego);
- „Sonda” (listy do redakcji czytelników, którzy byli na filmie);
- „Ethos” (jedna recenzja bezpośrednio nawiązująca do problematyki ethosu rycerskiego);
- „Głos socjologii płci” (podważający sposób przedstawiania kobiet w Powstaniu).

Poniżej przedstawiam odnotowane podczas pracy nad „Kanałem” wycinki, czasem z adnotacjami rozjaśniającymi.

Główne zarzuty prasy krajowej nt. filmu:

- odległy od prawdy historycznej
- pesymistyczny
- pompatyczny

Jerzy Teodor Toeplitz, „Błądzący bohater i zbłąkany widz”, „Teatr i film”, 1-15 czerwca 1957 r.

„Film „Kanał” zasłużył na nazwę ambitnego dzieła. Jego twórcom udało się uchwycić atmosferę prawdziwego patosu ostatnich dni warszawskiego powstania. Zalety filmu nie mogą jednak przesłonić dramaturgicznych błędów ostatniego aktu tragedii - daremnego

pojedyunku ze śmiercią gromadki bohaterów, rozgrywającego się w mrocznym, naprawdę dantejskim świecie kanałów.”

Leon Birn, „Relacja agonii”, „Ekran” nr 10, 16 czerwca 1957 r.

„Wbrew wszystkiemu nie można się jednak zgodzić z zarzutem, jakoby Kanał ukazywał powstanie warszawskie (pisownia oryginalna - MD) w duchu pesymizmu i beznadziejności. Wiadomo przecież, że tysiące ludzi uratowało swe życie w powstaniu. Ale czyż nie wolno artyście ukazać w swym dziele losy małej grupy ludzi, którzy nie mogli ocaleć? Czy zawsze musimy uogólniać? Zresztą i śmierć może być niekiedy symbolem zwycięstwa. Tak odczułem ja przynajmniej najbardziej patetyczny moment filmu, tę dumnie wyciągniętą w górę dłoń, mocno dzierżącą broń, na tle agonii płonącego miasta.”

Władysław Leszczyński, „Kanał Stawińskiego i Wajdy”, „Nowe Sygnały” nr 18, 5 maja 1957 r.

„Do Powstania lepszy byłby ton ironicznie - groteskowy aniżeli tragiczno-patetyczny, dowodzi Władysław Leszczyński na łamach wrocławskiego „Nowe Sygnały”.”

K.Ś., „Kanał”, „Nowiny Rzeszowskie” nr 106, 4-5 maja 1957.

BOHATEROWIE

„Brak (...) postaci, które widz by polubił i których kolejna śmierć byłaby dla niego osobistym tragicznym przeżyciem” - Leon Bukowiecki, „Strzeżmy się słowa przełom czyli o polskim filmie Kanał”, Ilustrowany Kurier Polski nr 97, 25 kwietnia 1957.

„Walcząc byli przygotowani na śmierć, w beczynności przed zakratowanym kolektorem marzyła im się zieleń soczystych traw nadwiślańskich i oślepiający blask słońca.”

T. WOJ., „Kanał”, „Dziennik Łódzki” nr 118, 19-20 maja 1957.

„Film (...) nie zaspokoi wymagań tych widzów, którzy czekają na pełną blasku apoteozę powstania. „Kanał” jest filmem brutalnym, pokazuje prawdę bez retuszu, nie jest barwną czytanką o bohaterstwie Polaków. Nazwałbym go epopeją zmarnowanego bohaterstwa. Młodych ludzi, którzy z długoletniej konspiracji wyszli walczyć o wyzwolenie Warszawy, wepchnięto do piekła. Tu nie obowiązują reguły walki na barykadzie, gdzie ginie się w

chwale za ojczyzną, pod biało-czerwonym sztandarem (...) Jest też nie tylko epopeją zmarnowanego bohaterstwa. Jest również cennym dokumentem historycznym, który powie w obronie pokoju więcej, niż niejedna mowa dyplomatyczna. W tym tkwi zresztą siła dzieł sztuki.”

Stanisław, Grzelecki, „Pomnik bez cokołu” nr 96, 24 kwietnia 1957

„Kochamy się w legendach. W naszej historii wiele było powstań, epizodów bohaterskich, których wspomnieniami karmiły się całe pokolenia. Dumnie jesteśmy z naszej historii. Błyszczą ona kawalerską fantazją, promienieje bohaterstwem. Ale najczęściej jest to uczucie jałowe, przeżycie bez następstw, świadomość własnych możliwości bez wpływu na czyny. Wierni husarskim tradycjom, pamiętny zawsze czynów Somosierry, rzucamy się na każdy zew, który do nas przemówi, do ataku na najbardziej fantastyczne cele (...) Powstanie Warszawskie było tragedią, w której olbrzymią cenę krwi, cierpienia i zniszczeń zapłaciliśmy za - imponderabilia: honor narodu, ofiarność, uniesienie patriotyzmu. Jeżeli jednak zbrodnią było wywołanie Powstania, to dorównała jej głupota tych, którzy usiłowali nie dopuścić do powstania legendy AK.”

Autor artykułu, Stanisław Grzelicki, sam uczestniczył w Powstaniu (17 godzin spędził non-stop w kanałach) twierdzi, że film Wajdy i Stawińskiego jest wierną relacją końcowego etapu insurekcji.

„W ostatniej scenie dowódca zniszczonej kompanii znika w otworze kanału, idąc na beznadziejne poszukiwanie swych żołnierzy. Najdłużej widzimy jego wzniesioną rękę, z dłonią zaciśniętą na kolbie pistoletu. Ta dłoń uzbrojona, a przecież bezsilna unosi się ku górze jak wyrzut, jak protest, jak przysięga”

SUKCES ZAGRANICZNY

„Głos robotniczy” nr 163, 10 lipca 1957, „Już 10 państw zakupiło film „Kanał”

„Jak informuje Centrala Wynajmu Filmów „Kanał” reż. A. Wajdy, po sukcesach, jakie odniósł w Cannes, zdobywa sobie coraz większe powodzenie za granicą. Ostatnio „Kanał” zakupiła Szwecja. We Włoszech dokąd film ten sprzedane jeszcze w czasie trwania festiwalu w Cannes, ma się odbyć uroczysta premiera w końcu br. z udziałem delegacji polskich realizatorów i aktorów. Ogółem „Kanał” zakupiony został przez 10 państw.

Pertraktacje o zakup tego filmu prowadzone są z wieloma dalszymi krajami Europy i innych kontynentów.”

„Głos robotniczy” nr 187, 7 sierpnia 1957, „Kanał na ekranach całego świata”

„Nagrodzony Srebrną Palmą na tegorocznym festiwalu w Cannes polski film fabularny „Kanał” zakupiony został przez Związek Radziecki. Wśród 19 państw, które nabyły „Kanał”, znajdują się m.in.: Chiny Ludowe, Stany Zjednoczone, Jugosławia, Japonia, Włochy, Szwecja, Kanada, Izrael i Hiszpania. Zagraniczni dystrybutorzy filmowi przejawiają w dalszym ciągu duże zainteresowanie tym filmem. W chwili obecnej prowadzone są rozmowy w sprawie zakupu przez Anglię, Indie, Turcję, Norwegię, Danię, Szwajcarię oraz wielką firmę zaopatrującą w filmy kraje Ameryki Łacińskiej.

SUKCES REGIONALNY

„Słowo Ludu” nr 183, 2 sierpnia 1957, „Kanał”

„I wczoraj nie wszyscy mieszkańcy Kielc zdążyli obejrzeć film polskiej produkcji - „Kanał”. Do CWF posypały się telefony z prośbą o przedłużenie wyświetlania tego filmu. CWF wspólnie z kierownictwem kina „Robotnik” przychylają się do prośby spóźnionych widzów i komunikują, że „Kanał” będzie wyświetlany jeszcze dziś. Tym razem już naprawdę po raz ostatni (przynajmniej tak wynika z informacji CWF).”

SUKCES WARSZAWSKI

Tomaszewska, M., Między ekranem a widownią, „Walka Młodych” nr 7, 14 maja 1957

„Był to dzień bezpośrednio poprzedzający święta Wielkiej Nocy, dzień żmudnych przygotowań i domowego zamęty. Mimo to, przy kasie kina, gdzie właśnie tego dnia wszedł na ekrany „Kanał” na godzinę przed rozpoczęciem każdego seansu ustawiały się długie, podwójne kolejki. Nic dziwnego. Pierwszy film o warszawskim powstaniu, jakżeby warszawska publiczność miała nie dopisać! Cudem dostałam bilet. Weszłam na salę. Nie było ani jednego wolnego miejsca. Rozejrzałam się po widowni. Młode twarze. Dorosłych można było policzyć na palcach. Nastrój niecierpliwego oczekiwania. Nawet kronika budziła mniejsze niż zwykle zainteresowanie, a już podczas dodatku oświatowego pt. „Mucha” sala szumiała i kręciła się wprost nieprzyzwoicie. Wreszcie wypłynęło na ekran godło zespołu filmowego, którego dziełem jest „Kanał”. Cisza. Nie skrzypią krzesła. Nikt

nie szeleści papierkami od cukierków. Cisza na widowni. W tę pełną napięcia ciszę ekran rzuca pierwszy obraz”

NEGATYWNE RECENCJE

a) ZDRADA IDEI POWSTANIA

Poważne zastrzeżenia, „Kultura” nr 7, 23 lipca 1957, Kraków.

„Pod względem ideowym „Kanał” budzi jednak poważne zastrzeżenia. Znajdują one uzasadnienie nie w tym sensie, że ważne jest czy wszyscy bohaterowie giną, czy też niektórzy przeżyli powstanie, ale w tym, czy film wyraża pełną prawdę na temat przedstawionych w nim wydarzeń, co niewątpliwie było celem. Bohaterowie polegli, ale idea żyje. Czy żyje tutaj rzeczywiście? Jest tu wiele bohaterstwa, ale w końcu gubi się jego sens. Jest wiele tragizmu, ale brak katharsis.”

b) NIESPÓJNOŚĆ NARRACYJNA I BRAK LOGIKI

Truskiewicz, Z., *Rozważania zawiedzionego*, „Dzienniki Bałtycki” nr 112, 12-13 maja, 1957

„Przyznaję: przychylne przyjęcie „Kanału” na Festiwalu w Cannes zaszokowało mnie. Mimo to nie potrafię złagodzić swego sądu, by być w zgodzie z własnym sumieniem, bo nadal NIE ROZUMIEM. Dlaczego oddział żołnierzy, których spiker przedstawia jako „ludzi o żelaznej dyscyplinie wojskowej”, zaraz po zejściu do kanału rozpada się na trzy grupy; dlaczego jedyna znająca drogę „Stokrotka”, od której zależy życie wszystkich - wlecze się na końcu zamiast iść do przodu; dlaczego właśnie ona bądź co bądź słaba dziewczyna, o wiele potrzebniejsza gdzie indziej, podtrzymuje rannego „Koraba”, a nie zdrowi i silni jego koledzy; dlaczego napisu „Wilcza” szukają oni po omacku, podczas gdy przez chwilą jeszcze świecili niepotrzebnie latarkę; od kiedy to zawsze zaganiane łączniczki znajdowały czas na równiółtkie kaligrafowanie swych wyznań na ścianach kanału; co właściwie stało się z podporucznikiem „Mądrym” - niewola, śmierć; kim są przelatujące w kanałach dzikie postaci: ludźmi, którzy już stwierdzili zamknięcie wyjścia? Po co więc w tym samym kierunku pcha się dalej oddział por „Zadry”?”

c) RZEKOMA PRZYCHYLNOŚĆ DLA POLSKIEJ SPRAWY

Wisz, A więc już po Festiwalu w Cannes, „Przemiany” nr 24, Katowice, 16 czerwca 1957

„Prawdą jest, że „Kanał” zwyciężył nie dla jakichś swoich niezwykłych wartości artystycznych. Prawdą natomiast jest, że wszystko, co polskie, cieszy się w chwili obecnej na Zachodzie dużym szacunkiem, że najmniejszy przejaw polskiej samodzielności i polskich osiągnięć także i w sztuce, spotyka się tam z aplauzem i życzliwością. „Kanał” trafił na dobrą koniunkturę dla spraw polskich.”

Jakimi kanałami, „Świat” nr 21, 26 maja 1957, Warszawa

„Jakimi kanałami płynęło natchnienie jurorów, którzy nagrodzili nasz Kanał w Cannes - nie wiemy. Zawarta w nim prawda, po tylu latach ukazana po raz pierwszy w niezafałszowanej postaci - jest na pewno wstrząsająca. Czy na ludziach większe wrażenie zrobiła w tym wypadku sztuka, czy... historia?”

SONDA

O filmie „Kanał”, „Film” nr 27, 7 lipca 1957

„... Uważam, że film ten jest sukcesem naszej kinematografii. Krytyka - moim zdaniem - zarzuca mu zbyt dużo. Niejednokrotnie czytałam pochwały o filmach, które nie warte były nawet wzmianki, i dlatego dziwi mnie reakcja w stosunku do „Kanału”. Myślę, że więcej będzie takich głosów ze strony takich samych prostych widzów jak ja... Dawna mieszkanka Mokotowa Da-Ja Mt.”

„Uprzejmie proszę o przekazanie reżyserowi Wajdzie słów uznania i wdzięczności za film «Kanał» N. Żołędziowa, studentka historii Uniwersytetu Wrocławskiego”

„... Gdzie wam się przyśniło, panowie filmowcy, takie powstanie i tacy powstańcy? Pokazaliście nam w swoim filmie, że bohaterscy powstańcy, bohaterskie dziewczęta - to złajdaczeni oficerkowie, rozwydrzone kociaki i rozamoworane panienki. Daliście nam obraz powstania zupełnie sfałszowany, niemożliwy do przyjęcia, dziecinnie naiwny... Jeden z Mokotowa... (Słupsk).”

ETHOS

Grzelecki, S., *Fragment epopei*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 21, 8-14 maja 1957

„«Kanał» - to film bardzo polski w swoim klimacie psychicznym i moralnym, w swym tragicznym romantyzmie. W postaciach bohaterów dramatu odnajdujemy cechy tak dobrze znane z historii innych powstań polskich. Bezgraniczny patriotyzm i ofiarność dysponują do czynów niemal odruchowych, rzadko kontrolowanych chłodną kalkulacją rozsądku, do ataku na najtrudniejsze cele, do brawury i nie liczenia się z ceną krwi. Bohaterstwo i heroizm rodzą się łatwo, nawet jednostki niewiele warte pod względem etycznym zdobywają się na czyny odwagi i poświęcenia.”

Zawistowski, J-K., *Koszmarne, ale prawdziwe*, „Kierunki” nr 18, 5 maja 1957

„Problematyka Powstania zawiera w sobie (...) wiele kompleksów typowych dla naszego narodu, całe to piekło i niebo polskich umiejętności, w których szlachetne porywy stale wyprzedzają rozagę (do niedawna nie było żadnych wyjątków od tej reguły), a heroiczne czyny spacerują pod rękę z karłowatą, bezmyślną polityką”

GŁOS SOCJOLOGII PŁCI

Szanter, S., *Socjologiczne błędy Kanału*, „Ekran” nr 19, 18 sierpnia 1957

„Jakąż prawdę psychologiczną i socjologiczną wyraża „Kanał”? Żadnej (...) Weźmy dla przykładu te wulgarne sceny erotyczne, w których dziewczęta są modelowane na wzór wojskowych dziwek zachodnich. Nie tylko jako młody mężczyzna, który sam walczył w towarzystwie dziewcząt, ale również jako fachowy badacz seksualizmu jestem po prostu zdziwiony, że ktoś mógł sobie wyobrazić takich chłopców i takie dziewczęta, którzy mieli takie przeżycia płciowe w takiej sytuacji”

Zakończenie

José Kobielski, profesor nauk ekonomicznych, w latach 2002 – 2006 dyrektor Ośrodka Kultury Francuskiej przy Uniwersytecie Warszawskim, kręcił z niedowierzaniem głową, gdy przedstawiałem mu zarys tej pracy.

„Istotnym składnikiem rozprawy na temat ethosu rycerskiego jest kategoria «pozaracjonalności» Poprzez hołdowanie zasadom, które nie przynoszą rezultatów w krótkim czasie, Polacy wykształcili swoiste antidotum na zawieruchy historii.” – tłumaczyłem Francuzowi.

I czułem wtedy u profesora Kobielskiego narastające niedowierzanie i sceptycyzm.

„Pan rzeczywiście uważa, że Polacy zostali odurzeni, jak pan to nazwał, przez kategorie, które wymykają się kalkulacjom racjonalnym?” - zapytał z nutą ironii w głosie.

Rzeczywiście, nad ethosem rycerskim pracuję od paru lat i za największą jego zasługę uważam fakt, iż chroni człowieka przed popadaniem w bezduszny świat zysków i strat; przed światem prostych podziałów na dobro - racjonalne - i zło - nieracjonalne. Słowem: przed manicheizmem. Nie uważam, żeby rzeczywistość społeczna była skazana na prosty, binarny podział. Max Weber proponował wielopłaszczyznowe podejście do nauk społecznych, a w swojej słynnej typologii zachowań społecznych uwzględniał takie, które są „afektywne” oraz „tradycjonalistyczne” (Weber 2002). Więcej, mówiąc lapidarnie uważam, że przed rozpadnięciem więzów społecznych chronią nie stosunki intelektualne, lecz stosunki etyczne. Bardzo szybko pojęli ten wymóg starożytni Grecy wprowadzając triadę: piękno-dobro-prawda. Owa triada miała zagwarantować właśnie pełnię życia i rozwój człowieka: zarówno indywidualny, jak i społeczny. Piękno-dobro-prawda miały postawić człowieka w samym centrum wszechświata.

Dla Platona społeczeństwo miało być zwartą całością uwzględniającą instytucje polityczne, wychowawcze i religijne. „Po Platonie rozpoczął się jawny podział na polityczne, religijne i neotyczne obszary życia. Od chwili gdy zaczął się proces różnicowania, można właściwie mówić o kryzysie czy rozkładzie cywilizacji” - twierdził Voegelin (Voegelin 2000: 45). Te platońskie inspiracje można dostrzec u Cycerona, gdy w swoich rozważaniach o państwie pisze: „Państwo tak musi być urządzone, iżby było wieczne. Wszelki zatem upadek całkowity państwa nie jest naturalny, tak jak jest naturalna śmierć dla człowieka; bo śmierć dla człowieka jest nie tylko konieczna, ale częstokroć też bardzo pożądana. Państwa zaś, gdy jest zniesione, zburzone i zgładzone, to zdaje się

wtedy, małe tu rzeczy do wielkich porównam, jak gdyby świat cały zapadł się i zginął” (Cyceron 1960: 46).

Polska przeżyła w swoich dziejach i „zapaść” i „śmierć” a przecież trwa nadal, bo polskie społeczeństwo nie zapomniało o wymogach rycerskiego ethosu. „Jeszcze Polska nie zginęła kiedy my żyjemy” – śpiewali żołnierze Dąbrowskiego w Italii. I ta świadomość, że Polska trwa, że nie zginęła, pozwalała im żyć i mieć nadzieję na zmartwychwstanie utraconej ojczyzny.

Oto zasługa pieśni o polskim rycerzu.

W dzisiejszych dyskusjach odnosi się jednak wrażenie, że polski ethos jest czymś kłopotliwym, że to on właśnie doprowadził do osłabienia roli władcy na rzecz szlachty i magnaterii, później do anarchii, a w końcu - do rozbiorów.

Dla obywatela greckiego doby klasycznej wygranie bitwy wybiegiem taktycznym było gorsze od klęski. Jego uzbrojenie ważyło dwukrotnie więcej niż uzbrojenie Persa. Grecy dowódcy strategii właściwie nie używali w ogóle. Łucznikami pogardzano, bo zabijali anonimowo, z dużej odległości. Walka była tedy dla nich obdarzona wymogiem etycznym.

Agamemnon czy Hektor doskonale zdawali sobie sprawę z kruchości życia hoplity na czele falangi. Wiedzieli jednak także, iż śmierć na polu walki może przynieść chwałę wieczną i nieśmiertelność. Hezjod nazywał bogów nieśmiertelnymi, a ludzi - śmiertelnikami. Zwycięzcy spod Troi utrwaleni w Homerowym eposie wymykają się ziemskim kategoriom.

Inny heros z zupełnie innego kręgu kulturowego - Gilgamesz - mówi:

„A kto, przyjacielu, wspiął się do nieba? Tylko bóstwa z Szamaszem trwać będą wiecznie, człowiek lata ma policzone. Cokolwiek by uczynił, wszystko wiatr! A teraz się może śmierci nie lękasz? Gdzie jest twoja **potężna odwaga?** (podkr. MD) Ja przed tobą pójdę, ty mi zaś krzycz:

Nie bój się! Naprzód!

Jeśli zginę zostanie sława (podkr. MD)” (Anonim 2011: 27)

Profesor Kobielski w pamiętnej dla mnie rozmowie powiedział:

„Dla Francuza postawa etyczna, którą pan przedstawia również należy do porządku racjonalnego. Jest on oczywiście pojmowany dość swoiście, ale pozostaje on pewną derywacją racjonalności.”

Byłem więc zdezorientowany. Bronilem swoich poglądów nieporadnie, zarzucając profesorowi Kobielskiemu jego francuski etnocentryzm, który oświeceniowego dziedzictwa broni jak niepodległości - z frenezją i uporem maniaka. Później mówiłem długo o XIX-

wiecznej Rosji, o Kirejewskim, Hercenie i Dostojewskim, którzy po dogłębnych studiach w Berlinie czy Paryżu, wracali do Rosji zniesmaczeni kultem „Rozumu” i idealizmu wyrastających z ducha Wielkiej Rewolucji.

Kirejewski uważał na przykład, że racjonalizm jest szaleństwem, że wypłukuje z człowieka wrażliwość wobec bliźniego, że doprowadza do multiplikacji „bytów racjonalnych”, a w ostateczności - do sprzeczności i konfliktu. Co dla mnie jest opłacalne, niekoniecznie musi być opłacalne dla kogoś drugiego. Zachód, twierdził Kirejewski, to „tryumf formalnego rozumu człowieka nad wszystkim, co znajduje się w nim i poza nim” (Kirejewski 1961: 134). Racjonalizm, według rosyjskiego myśliciela, nie może wnikać w wewnętrzną istotę rzeczy, widzi on tylko to, co jest z wierzchu, konceptualizuje, że ogarnia tylko formę. Ale znów Rzymianie, antenaci racjonalizmu, w odróżnieniu od Greków, uwierzyli i rozpowszechnili w świecie mit prawa. Norma prawa zapisana już u zarania, bo w VI wieku przed naszą erą w postaci tak zwanego Prawa XII Tablic formalizując i racjonalizując „więzi społeczne, przekształcała społeczeństwa w mechaniczny agregat izolowanych jednostek, połączonych jedynie więziami kontraktu lub więziami przymusu” (Walicki 2003: 61, 62).

Nietzsche pierwszy dostrzegł wewnętrzną sprzeczność, do jakiej dochodzi „na gruncie oświeceniowej filozofii moralności pomiędzy indywidualizmem a moralnymi aspiracjami nowoczesności. To także on dostrzegł hipokryzję, za którą filozofowie oświeceniowi skrywali niekoherencję własnego projektu uzasadnienia moralności” (Chmielewski 2007: 17, 18).

Tymczasem ethos rycerski wymaga od jednostki uruchomienia myślenia wykraczającego poza zakres jego własnej korzyści. Zespala ją w sposób ponadczasowy ze wspólnotą: zarówno przeszłą (kult starych wojowników pieczołowicie przestrzegany przez hoplitów) jak i przyszłą (poświęcenie własnego życia jako wzór dla następnych generacji). Dla Greków nie istniało coś takiego jak samoświadomość czy byt indywidualny. Zdanie wtrącone mimochodem do „Polityki” Arystotelesa - „człowiek jest zwierzęciem politycznym” - jasno definiuje pozycję człowieka w Kosmosie. Człowiek pełni swojego człowieczeństwa osiąga poprzez wspólnotę.

W niezwyklej broszurce pt. „O duchu publicznym” Kajetan Koźmian napisał: „Patriotyzm można porównać do odwagi, na którą w pewnych zdarzeniach, w pewnych chwilach zdobyć się mogą najmniej do niej podobni ludzie. Duch publiczny jest podobny do tej prawdziwej waleczności, zawsze i wszędzie jednej i niezmiennej, gdyż nie zależy od szczególnych zdolności, ani od osobistego charakteru ludzi, ale jest skutkiem oświecenia i

rozwagi” i dodaje dalej: „**Wyzucie się samego siebie jest heroizmem** (podk. MD)” (Koźmian 2007: 17, 19).

„Wyzucie się samego siebie” dla wspólnoty to wspólny mianownik prezentowanych obrazów filmowych. Opisywaliśmy „dezintegrację” własnego „Ja” Chełmickiego w „Popiele i diamentach” Andrzeja Wajdy, który miał możliwość ucieczki przed nieuchronnym. Podobnie postąpiła Marta, bohaterka „Pasażerki” Andrzeja Munka, nie dając się uwieść esesmańskim metodom „wychowawczym” Lizy. Marta wciąż pozostaje osobą, a nie „robakiem” - stąd bierze się zarówno nienawiść, jak i podziw kobiecego capo.

„Nie warto żyć za wszelką cenę” to również komponent ethosu, który mogliśmy skonstatować w przytaczanych obrazach. „Byle jakim” życiem na dworze pogardzał Rafał Olbromski w „Popiołach” Andrzeja Wajdy. Ethos nie wymaga nic w zamian, nie szuka korzyści, jest bezwarunkowym oddaniem i wiernością. Stąd potrzeba rycerskiej miłości. Widzieliśmy jej moc znów w „Pasażerce” Andrzeja Munka. Nadaje sens zagubionemu młodzieńcowi w „Walkowerze” Jerzego Skolimowskiego. Łączy również jednostki skrajnie różne połączone węzłem przymierza rycerskiego - inteligentką Agnieszkę ze spawaczem ze Stoczni Gdańskiej, Maciejem - w walce z przeciwnikiem jak w „Człowieku z żelaza” Andrzeja Wajdy. Potyczki z ethosem Andrzeja Munka paradoksalnie utwierdziły żywotność tego rodzaju postawy: Dzidzius z „Eroici”, choć wyzuty z wiary w możliwość zwycięstwa Powstania, powraca za Porucznikiem do Warszawy. Podobnie Piszczyk, który poprzez zachowania rycerskie próbuje sobie zaskarbić względy kobiet rozkochanych we współczesnych „herosach podziemia”. Wiara w ucieczkę Porucznika Zawistowskiego pomaga przetrwać oficerom zamkniętym w niemieckim stalagu (druga część „Eroici”).

Często, w trakcie pracy nad ethosem rycerskim, pytano mnie o jego stan obecny. Odpowiadałem zmieszany, że nie wiem, sam będąc skromnym archeologiem „dawno zapomnianych obyczajów”.

W większości krajów naszego kręgu kulturowego wciąż istnieje chroniona prawem instytucja „dobrego imienia”. W Polsce dość rozpowszechnionym zwyczajem jest przepuszczenie - „po gentelmeńsku” - kobiet w drzwiach. Na niedawnym szczycie europejskim Premier polskiego Rządu pocałował niemiecką Kanclerz w rękę. Wzbudził tym niemałe zdziwienie na europejskich salonach. W prasie niemieckiej objaśniano, że tego typu „archaiczne” zwyczaje przetrwały tylko w Polsce. Ethos nie został całkowicie wyrugowany: istnieją jeszcze pewne jego zręby. Niemniej jednak dominuje pragmatyzm i maksymalizacja zysków.

Czy ethos rycerski przetrwał w polskiej kinematografii? W innym miejscu pisałem, że w połowie lat dziewięćdziesiątych pojawiły się w obrazach transformacji masowe

ucieczki (Darmas 2010). Mówiąc „ucieczka” miałem na myśli nie tylko jej wymiar terytorialny, lecz także mentalny i społeczny. Na polskich ekranach lat 90’ pojawili się bohaterowie próbujący, jak całe społeczeństwo, odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Mieli oni doskwierające wielu ludziom kłopoty i przeżywali dylematy okresu przejściowego.

Po spontanicznym wybuchu ludzkiej solidarności i ducha republikanizmu przyszło spieniężenie świadomości i destabilizacja. A za nimi: bezrobocie, pauperyzacja i bezduszne reguły liberalnego rynku. Ucieczkę od dusznych realiów transformacji ukazywały m.in. „300 mi do Nieba” (1989) Macieja Dejczer (z Polski do Danii), „Torowiska” (1999) Urszuli Urbaniak (ze wsi do miasta) czy „Dzień świra” (2002) Marka Koterskiego (z pracy na urlop). W tych obrazach wolny rynek i demokracja nie zaspokajają: bohaterowie z komunistycznej niewoli bylejakości wpadają w niewolę kapitalistycznego kiczu. W nowszych produkcjach jedynie mieszkaniec Warszawy jest w stanie dostrzec, iż bohater romantycznej komedii przejeżdża w dwóch krótkich sekwencjach czterokrotnie tę samą dzielnicę „nowoczesnej stolicy”. Świat wyluzowanych, wiecznie młodych menedżerów z „Teraz albo nigdy” jakże odbiega od szarżyzny biurowej chałtury, jego pustki i niepewności o jutro...

Bohater ustabilizowanej demokracji jest przesiąknięty „fajnością”: fajny samochód (na ogół nadwozie typu *cabrio*), fajna dziewczyna, fajne sprawy (na ogół poza zawodowe). „Niestety, Polacy szukają spokoju w posadach. A tymczasem potrzeba nam wzoru chciwych ryzykantów” - konstatuje Kłopotowski (Kłopotowski 2004: 42). Przypominam, że „ryzykanctwo” jest jednym z kardynalnych komponentów ethosu rycerskiego. Brak niebezpieczeństwa w polskim filmie zapowiada nastrój przeciętności, o którym pisałem w podrozdziale 3.9. „Wiek dwudziesty: zmierzch ethosu rycerskiego?”.

Czyżby rzeczywistość, mówiąc skrótowo, ustabilizowanej demokracji i kapitalizmu nie produkowała interesujących tematów? Nie sędzę. Świat arywistów, drobnych dorobkiewiczów, walki o przetrwanie istnieje w najbardziej heroicznych barwach. Czy młodzi reżyserzy cierpią na brak wsparcia? Istnieje Polski Instytut Sztuki Filmowej, który posiada ciekawe programy dofinansowania rodzimej kinematografii. Czy brak ethosu rycerskiego w polskim filmie oznacza, że stracił swoją moc wychowawczą? Pragnąłem udowodnić, że jego istnienie świadczy o żywotności całej wspólnoty: zwłaszcza w czasie pokoju. Opowieści o bohaterach wzmacniały w młodych Grekach poczucie jedności z kosmosem. Czas pokaże, jaki typ bohatera zostanie sternikiem zbiorowej wyobraźni Polaków... Zbigniew Herbert w „Przesłaniu Pana Cogito” życzy nam tylko jednego:

„powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku” (Herbert 2005: 229)

Bibliografia

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. California: Stanford University Press.
- Arendt, H. (1993). *Between Past and Future : Six Exercises in Political Thought*, London: Pinguin Books.
- Arendt, H. (1998). *O przemocy. Nieposłuszeństwo obywatelskie*. przeł. Anna Łagocka, Wojciech Madej, Warszawa: Aletheia.
- Arystoteles (2011). *Etyka Nikomachejska* przeł. Daniela Gromska, Warszawa: PWN.
- Arystoteles (2004). *Polityka*, przeł. Ludwik Piotrowicz, Warszawa: PWN.
- Aumont, J., Marie (2011). M., *Analiza filmu*, przeł. Maria Zawadzka, Warszawa: PWN.
- Barber, C.L. (1957). *The Idea of Honour in the English Drama 1591-1700*, Goteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Barthes, R. (2008). *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa: Aletheia.
- Becker, H. S. (2009). *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, przeł. Olga Siara, Warszawa: PWN.
- Bellour, R. (2009). *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris: éd. P.O.L..
- Bocheński, J.I.M. (1993). *De Virtute Militari. Zarys etyki wojskowej*, Kraków: Philed.
- Bocheński, J.I.M. (2008). *Patriotyzm, męstwo, prawość żołnierska*, Kęty: Wyd. Antyk.
- Bonnel, R. (2002). *L'hégémonie hollywoodienne*, Paris: Cinémaction, Hors-série.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bowra, C.M. (1952). *Heroic Poetry*, London: McMillan.
- Boziewicz, W. (1999). *Polski Kodeks Honorowy*, Warszawa: Muza.
- Brandys, M. (2009). *Kozietulski i inni*, Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Buñuel (2006). *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. Maria Braunstein, Warszawa: Świat Literacki.
- Canudo, R. (1995). *L'usine aux images*, Paris: Éditions Séguier.
- Cambell, J. (2007). *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Znak.
- Céline, L.-F. (2005). *Podróż do kresu nocy*, przeł. Oskar Hedemann, Izabelin: Świat Literacki.
- Cioran, E. (2011). *Historia i Utopia*, przeł. Marek Bieńczyk, Warszawa: Aletheia.

- Cioran, E. (2004). *Księga złudzeń*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Cioran E. (2003). *Święci i łzy*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Cooley, C. (1930). *Sociological Theory and Social Research*, New York: Henry Holt.
- Conrad, J. (2001). *Lord Jim*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa: Wydawnictwo Siedmiogród.
- Cynceron (2006). *O państwie. O prawach. O powinnościach*, przeł. Władysław Kornatowski, Warszawa: PWN.
- Cywiński, B. (2006). *Baśń niepodległa czyli w stronę politologii kultury. Wykłady witebskie*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Czapliński, W. (1996). *O Polsce siedemnastowiecznej*, Warszawa: PIW.
- Darmas, M. (2010). *Tożsamość w drodze. Tendencje eskapistyczne w kinie polskim okresu transformacji*, [w] *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym*, red. Jarema Drozdowicz i Maciej Bernasiewicz, Kraków: Oficyna naukowa IMPULS.
- Darré, Y. (2000). *Histoire sociale du cinéma français*, Paris: La Découverte.
- Dawydow, J. (1985). *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*, przeł. Krzysztof Pomian, Warszawa: PIW.
- Deleuze, G. (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Delsol, C. (1985). *Essai sur le pouvoir Occidental*, Paris: PUF.
- Delsol, C. (2011). *L'âge du renoncement*, Paris: CERF.
- Dilthey, W. (2010). *Understanding the Human World*, Trenton: Princeton University Press.
- di Lampedusa, T. (2001). *Lampart*, przeł. Zofia Ernstowa, Warszawa: Wydawnictwo MUZA.
- Domański, H. (2007). *Stratyfikacja społeczna*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe „Scholar”.
- Donlan, W., & Thompson, (1976). *The Charge at Marathon*, Filadelfia: University Libraries.
- Dostojewski, F. (1970). *Bracia Karamazow*, przeł. Aleksander Wat, Warszawa: PIW.
- Dostojewski, F. (1992). *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz, Londyn: Puls.
- Duhamel G. (1930). *Scènes de la vie future*, Paris: Mercure de France.
- Eberhardt, K. (1974). *Film jest snem*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Eco, U. (2008). *Dzieło otwarte*, przeł. Lesław Eustachewicz, Jadwiga Gałuszka, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Krzysztof Żaboklicki, Warszawa: WAB.
- Eco, U. (1994). *Lector in fabula*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa: PIW.
- Eco, U. (2009). *Teoria semiotyki*, przeł. Maciej Czerwiński, Kraków: WUJ.

- Eibl-Eibesfeldt, I. (1987). *Miłość i nienawiść*, przeł. Zuzanna Stromenger, Warszawa: PWN.
- Eisenstein, S. M. (1978). *Mémoires*, trad. Jacques Aumont, Paris: UGE, coll. 10/18.
- Eliade, M. (1988). *Aspects du mythe*, Paris: Folio.
- Eliade, M. (1996). *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Warszawa: Wyd. KR.
- Elias, N. (2006). *Mozart. Portret geniusza*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: WAB.
- Escarpit, R. (1960). *Sociologie de la littérature*, Paris: PUF.
- Esquenazi, J-P. (2004). *Godard et la société française des années 1960*, Paris: Armand Colin.
- Ethis, E. (2007). *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris: Armand Colin.
- Faure, E. (1953). *Fonction du cinéma - De la cinéplastique a son destin social - (1921-1937)*, Paris: Editions Plon.
- Ferro, M. (1977). *Cinéma et histoire*, Paris: Folio.
- Filipowicz, S. (1988). *Mit i spektakl władzy*, Warszawa: PWN.
- Flisowski, Z. (1986). *Burza nad pacyfikiem*, t. 1-2, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Flawiusz, J. (2001). *Wojna żydowska*, Warszawa: Rytm.
- Foucault, M. (2006). *Słowa i rzeczy*, przeł. Tadeusz Komendant, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Fredericksen, D., Hendrykowski, M. (2007). *Kanał*, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Fromm, E. (1993). *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemilscy, Warszawa: Czytelnik.
- Fuksiewicz, J. (1973). *Le cinéma en Pologne*, Varsovie: Editions Interpress.
- Garbowicz, A. Klinowski, J., (2007). *Kino, wehikuł magiczny. Podróż pierwsza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Garbowicz, A. Klinowski, J., (1987). *Kino, wehikuł magiczny. Podróż druga*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gasset, J.Y.O. (2008). *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. Janusz Wojcieszak, Warszawa: Wydawnictwo Muza S.A.
- Gautier, L. (1959). *La Chevalerie*, Paris: Arthaud.
- Gawin, D. (2006). *Blask i gorzkość wolności*, Kraków: OMP.
- Gawin, D. (2005). *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków: OMP.
- Gawrak, Z. (1962). *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa: WAiF.

- Gawrak, Z. (1977). *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895-1946*, Wrocław: Ossolineum.
- *Gilgamesz. Epos babiloński i asyryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera*, (2011) Kraków: Vis-a-Vis Etiuda.
- Godzic., W. (1984). *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice: Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego.
- Godzic., W. (1991). *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Golańska, D., Lisiecki, K. (red). (2009). *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Gombrowicz, W. (2004). *Dzienniki*, t. 1-3, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grodź, I. (2010). *Jerzy Skolimowski*, Warszawa: Więź.
- Gumiński, J. (1930). *Powszechny Kodeks Honorowy*, Warszawa: Księgarnia Hoesicka.
- Guze, J. (1983). *Wśród bohaterów kina*, Warszawa: Nasza księgarnia.
- Haltof, M. (2004). *Kino polskie*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Hanson, V-D. (2007). *Le modèle occidental de la guerre*, trad. Alain Billaut, Paris: Texto.
- Herodot (2006). *Dzieje*, przeł. Seweryn Hammer, Warszawa: Czytelnik.
- Hassell, M. (1977). *From reverance to rape*, Chicago: Chicago Press University.
- Helman, A. (1978). *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Helman, A., Ostaszewski, J. (2007). *Historia myśli filmowej*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Henrykowski, M. (1982). *Słowo w filmie*, Warszawa: PWN.
- Herbert, Z. (2005). *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo A5.
- Huizinga, J. (1992). *Jesień Średniowiecza*, przeł. Tadeusz Brzostowski, Warszawa: PIW.
- Irzykowski, K. (1960). *X Muza. Zagadnienie estetyczne kina*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jackiewicz A. (red.). (1964). *Andrzej Munk*. Warszawa: WAiF.
- Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film*, New York: Harcourt, Brace and Company.
- Jacyno, M. (2007). *Kultura indywidualizmu*, Warszawa: PWN.
- Janion M. (1998). *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa: Sic!.
- Janion, M., Żmigrodzka, M. (1978). *Romantyzm i historia*, Warszawa: PIW.
- Jakubowska, M. (2003). *Teoria kina Gillesa Deleuza*, Kraków: Rabid.
- Jarvie, I. (1970). *Movie and society*, New York: Basic Book.

- Kersauzon, O. (2008). *Oceans's Songs*, Paris: Le cherche midi.
- Kessel J. (1937). *Hollywood ville mirage*, Paris: Gallimard.
- Kieniewicz, J. Tymowski, M., Holzer, J., (1990). *Historia Polski*, Warszawa: Editions Spotkania.
- Klejsy, K., & Nurczyńska-Fidelska (red.) (2008). *Kino polskie: reinterpretacje. Historia - ideologia - polityka*, Kraków: Rabid.
- Kłoczowski, J. (red.) (2010). *Z dziejów polskiego patriotyzmu. Wybór tekstów*, Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.
- Kłopotowski, K. (2004). *Obalenie idoli*, Warszawa: Twój Styl.
- Kłoskowska, A. (2006). *Kultura masowa*, Warszawa: PWN.
- Kłoskowska, A. (1996). *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa: PWN.
- Kornacki, K. (2004). *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Kornacki, K. (2011). *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Kornatowska, M. (1986). *Eros i film*, Łódź: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Kracauer, S. (1975). *Teoria filmu*, przeł. Wanda Wertenstein, Warszawa: PWN.
- Kracauer, S. (2010). *Od Caligario do Hitlera*, przeł. Wanda Wertenstein, Elżbieta Skrzywanowa, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Krawczuk, A. (1985) *Herod. Król Judei*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Królikiewicz, G. (1994). *Diabeł nas podsłuchuje. Próba analizy filmu „Rozmowa”*, Łódź: Studio Filmowe „N”.
- Królikiewicz, G. (1993). *Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellsa „Obywatel Kane”*, Łódź: Studio Filmowe „N”.
- Krzemieniewski, E., Zamoyski, (1947) *Kodeks Honorowy*. Edynburg.
- Książek-Konicka, H. (1980). *Semiotyka i film*, Warszawa: Ossolineum.
- Kuśmierczyk, S. Zawiśliński, S., (2007). *Premiera po latach. Kanał*, Warszawa: Wydawnictwo Skorpion.
- Kuśmierczyk, S. (1999) *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Warszawa: Wydawnictwo Skorpion.
- Kurz, I. (red.) (2008). *Film i historia. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kurz, I. (2005). *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Warszawa: Świat Literacki.
- Lazarsfeld, P., & Merton, R. (2004) *Mass Communication, Popular Taste, and Organized Social Action*, in L. Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*. New York: Harper.

- Lewandowski, E. (2011). *Charakter narodowy Polaków i innych*, Warszawa: Muza.
- Lévinas, E. (2007). *O uciekaniu*, przeł. J. Migasiński, Warszawa: Wyd. IFiS PAN.
- Lowenthal, L. (1961). *Literature, Popular Culture, and Society*, Englewood Cliffs: Pentice Hall.
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Videograf II.
- Lubelski, T., & Stroiński, M. (red.)(2009) *Kino polskie jako kino narodowej*, Kraków: Korporacja ha!art.
- Łotman, J. (1999) *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, Warszawa: PIW.
- Łotman, J. (1983). *Semiotyka filmu*, przeł. Jacek Faryno, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Łubieński, T. (2004). *Ani tryumf, ani zgon. Szkice o Powstaniu Warszawskim*, Warszawa: Nowy Świat.
- Mably, G. (2008). *Oeuvres*, t.1-12, Paris: Gallimard.
- MacIntyre, A. (2007). *Czyja sprawiedliwość? Jaka racjonalność?*, przeł. Adam Chmielewski, Dorota Drałus, Jędrzej Jaxa-Rozeń i Karol Morawski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Malraux, A. (2003). *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris: Nouveau Monde Editions.
- Mann, T. (2000). *Podróż przez Ocean z Don Kichotem*, tłum. Maciej Żurowski [w.] *Dostojewski - z umiarem i inne eseje*, Warszawa: Muza.
- Manvell, R. (1960). *Film*, przeł. Irena Nomańczukowa, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Marszałek, R. (2006). *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Matuszewski, B. (1955). *Nowe źródło historii*, przeł. Bolesław Michałek, Warszawa: CAF.
- McCannell, D. (2002). *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Anna Wieczorkiewicz i Ewa Klekot, Warszawa: Wyd. Muza.
- McLver, R.M. (1937). *Society*, New York: textbook.
- McLuhan, M. (2001). *Wybór tekstów*, przeł. Ewa Różalska i Jacek M. Stokłosa, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Merlino, B. (2007). *Fellini*, Paris: Folio.
- Messner, R. (2008). *Moje życie na krawędzi*, przeł. Małgorzata Kielkowska, Katowice: Wyd. Stapis.
- Metz, C. (2002). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris: Éd. Bourgois.

- Mickiewicz, M. (1999). *Dramaty*, t. III, Warszawa: Czytelnik.
- Mickiewicz, M. (1997). *Prelekcje Paryskie*, wybór i oprac. Marta Piwińska, Kraków: WUJ.
- Mokrzycki, E. (1971). *Założenie socjologii humanistycznej*, Warszawa: PWN.
- Montefiore, S.S. (2004). *Dwór czerwonego cara*, przeł. Maciej Antosiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Magnum.
- Morin, E. (1975). *Kino i wyobrażenia*, przeł. Konrad Eberhart, Warszawa: PIW.
- Morin, E. (1972). *Les Stars*, Paris: Éditions du Seuil.
- Mortin-Popławska, A. (2010). *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków: Universitas.
- Norwid, C., (1968). *Pisma wybrane*, Warszawa: PIW.
- Ossowska, M. (2000). *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa: PWN.
- Ossowski, S. (2001). *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa: PWN.
- Platon (1958). *Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa: PWN.
- Platon (1958). *Gorgiasz*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa: PWN.
- Platon (2007). *Obrona Sokratesa*, przeł. Ryszard Legutko, Kraków: OMP.
- Płazewski, J. (2005). *Historia filmu. 1895-2005*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Przyboś, J. (1998). *Słowo ostateczne (w) Nad wodą wielką i czystą*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Anagram.
- Radkiewicz, M. (2006). *Młode wilki polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Rawicz, J. (1974). *Do pierwszej krwi*, Warszawa: Czytelnik.
- Rawls, J. (2010). *Teoria sprawiedliwości*, przeł. Maciej Panufnik, Jarosław Pasek, Adam Romaniuk, Warszawa: PWN.
- Ruszkowski, A. (2010) (red.) *Skolimowski*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Sadoul, G. (1961). *Cuda kina*, przeł. Irena Nomańczukowa, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Richardson, W. (1945). *The epic od Tarawa*, London: Odhams Press.
- *Rozmowy z Cioranem*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Russell, B. (1962). *Human Society in Ethics and Politics*, New York: Mentor.
- Salachas, G. (1963). *Federico Fellini*, Paris: Folio.
- Schulz, B. (1973). *Mityzacja rzeczywistości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Serejeski, M. H. (1977). *Naród a państwo w polskiej myśli historycznej*, Warszawa: PIW.

- Shipman, D. (1995). *Historia kina. Pierwsze stulecia*, przeł. Ireneusz Siwiński, Katowice: Videograf.
- Simmel, G. (2006). *Most i drzwi*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Sirenelli, J-P. (2007). *Les Baby-Boomers. Une génération (1945-1969)*, Paris: Hachette.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma*, Paris: Aubier.
- Sowa, K. (2000). *Socjologia, społeczeństwo, polityka*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Stawiński, J.S. (2009). *Scenariusze filmowe*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Steen, M. (2009). *Wielcy kompozytorzy i ich czasy*, przeł. Ewa Pankiewicz, Poznań: Rebis.
- Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badanie kultury popularnej*, przeł. Janusz Barański, Kraków: WUJ.
- Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*, Warszawa: PWM.
- Szahaj, A. (2008). *Teoria Krytyczna Szkoły Frankfurckiej*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Szestow, L. (2000). *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. Cezary Wodziński, Warszawa: Czytelnik.
- Sztumski, J. (2007). *Elity. Ich miejsce i miejsce w społeczeństwie*, Katowice: Śląska.
- Tarde, G. (1921). *Les lois de l'imitation. Étude sociologique*, Paris: Librairie Félix Alcan.
- Tazbir, J. (1986). *W zwierciadle trzech epok*, Warszawa: Spotkanie z historią.
- Toeplitz, T. (1955). *Historia sztuki filmowej*, t. 1 - 6, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki. Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Toeplitz, T. (1967). *Sekrety filmu*, Warszawa: Iskry.
- Toeplitz, T. (1966). *Świat bez grzechu i jego obraz w filmie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Tukidydes (1953). *Wojna Peloponeska*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa: Czytelnik.
- Urbankowski, B. (1979). *Myśl romantyczna*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Urbankowski, B. (2004). *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbertcie*, Radom: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne Polwen.
- Veblen, T. (1971). *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. i K. Zagórcy, Warszawa: PWN.
- Voegelin, E. (2011). *Arystoteles i Platon*, przeł. Michał J. Czarnecki, Teologia Polityczna.

- Wacquant, L. (2001). *Corps et âme, Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Paris: éd. Agone.
- Walicki, A. (red.) (1961) *Filozofia i myśl społeczna rosyjska 1825-1861*, Warszawa: PWN.
- Walicki, A. (2003). *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wańkowicz, M. (1972). *Karafka la Fontaine'a*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Weber, M. (2002). *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, tł. Dorota Lachowska, Warszawa: PWN.
- Wilkoszewska, K. (2008). *Wariacje na postmodernizm*, Warszawa: Universitas.
- Wittlin, T. (2003). *Szabla i korń. Gawęda o Wieniawie*, Łomianki: Wydawnictwo LTW.
- Woodwar, W.E. (1938). *A new American History*, London: Faber and Faber Limited.
- Woroszyński, W. (1973). *Dziesięć lat w kinie. Felietony filmowe*, Warszawa: Iskry.
- Wright, W. (1975). *Six guns and Society*, California: niversity of California Press.
- *Z wrześnieowych dni. Antologia opowiadań po wojnie 1939 roku*. Wybór i wstęp W. Maciąg, Poznań, 1969.
- Zajiček, E. (2009). *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.
- Znaniecki, F. (1934). *The Method of Sociology*, Michigan: Farrar & Rinehart.
- Zwierzchowski, P. (2006). *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, Kraków: Rabid.
- Zwierzchowski, P., (2006). *Zezowate szczęście*, Poznań: UAM.
- Żarnowski, J. (1965). *O inteligencji polskiej lat międzywojennych*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Żeromski, S. (1956). *Popioły*, t. 1-4, Warszawa: Czytelnik.
- *Żuławski. Wywiad-rzeka*. (2008). Rozmawiają Piotr Kletkowski i Piotr Marecki, Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Żygulski, K. (1973). *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Żygulski, K. (1966) *Socjologia filmu. Elementy socjologii kultury i socjologii filmu*, Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.
- Żyłko, B. (2009). *Semiotyka kultury*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Artykuły:

- Brzezicki, E. (1946). *O potrzebie rozszerzenia typologii Kretschmera*, „Życie naukowe”, t. 1, nr 5.

- Cichocki, M., Karłowicz, D. (2007). *Mesjanizm - jednostka chorobowa czy wezwanie*, „Teologia Polityczna”, 4/2006–2007.
- Civjan, J. (1995). *Wprowadzenie do tłumaczenia polskiego*, tłum. J.G., „Kwartalnik Filmowy” nr 11, Jesień.
- *Czyny i rozmowy*. Ze Zdzisławem Najderem rozmawia Marcin Darmas, *Znak*, Marzec (3), 2006.
- Ćwikiel, A. (2000). *Czy rzeczywiście cyborgi marzą o elektronicznej tożsamości?*, „Kwartalnik Filmowy” nr 31-32.
- Dana, H.W.L. (1930). *Revolution in the World of Make-Believe*, „Boston Evening Transcript”.
- Darmas, M. (2006). *Domeny walki Michela Houellebecqa*, „Znak”, (3).
- Eco, U. (1993). *Kino - zrób to sam*, tłum. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” nr 1.
- Eisenstein, S. (1950). *O montażu*, tłum. Janusz Weychert i Ryszard Wionczek, „Przegląd filmowy” nr 1-2.
- Greenberg, N.A. (1965). *Socrates in the Crito*, Harvard Studies in Classical Philology, vol. 70, no.1.
- Michera, W. (1993). *Noce Cabirii Federica Felliniego (1957). Notatki antropologiczne*, „Kwartalnik Filmowy” nr 2.
- Mitry, J. (1948). *Le style d'Eisenstein*, „Ciné-Club” nr 5.
- Najder, Z. (2010). *Ethos samurajów*, „Polska Zbrojna”, 13 grudnia.
- „Oblicza PRL. Najnowsza historia Polaków” – dodatek historyczny Instytutu Pamięci Narodowej, „Rzeczpospolita” nr 2, 20 listopada.
- *Pojedynki Pana Cogito*, „Tygodnik Solidarność”, br 46/1994
- *Progi agresji. Z prof. Adamem Szymusikiem rozmawia P. Kwiatkowski*, „Literatura”, nr 2 1983.
- Puwdokin, W. Smirnowa, E., (1950). *Zwycięstwo prawdy bolszewskiej*, tłum. Adam Domalewski, „Przegląd Filmowy” nr 3-4.
- Rojek, P. (2012). *Powrót mesjanizmu*, „Pressje”, teka 28.
- Rozmowa W. Lenina z A. Łunaczarskim, „Sowitskoje Kino” nr 1-2.
- Sadoul, G. (1950). *Eisenstein w historii filmu*, przeł. Stanisław Kokesz, „Przegląd filmowy” nr 1-2.
- Sikora, S. (1993). *Fotograficzna przygoda Antonioniego: Powiększenie*, „Kwartalnik Filmowy” nr 2, Lato.
- Smirnow, W. (1950). *Siła radzieckiej prawdy*, tłum. St. L., „Przegląd Filmowy” nr 1-2.
- Viazzi, G. (1950). *Introduzione all' Eisenstein*, „Bianco e Nero” nr 5/149.

- Wells, O. (1954). *O przemyśle filmowym*, „Przegląd filmowy” nr 2-3.
- *Za nami przepaść historii*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Z. Taranienko, „Argumenty”, nr 168/1971.

„Kanał” Andrzeja Wajdy

- Birn, L. (1957). *Relacja agonii*, „Ekran” nr 10, 16 czerwca.
- Gazda, J. (1997). *Kanał, Wajda, 1957*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17, Wiosna.
- Grzelecki, S. (1957). *Fragment epopei*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 21, 8-14 maja.
- Grzelecki, G. (1957). *Pomnik bez cokołu*, „Życie Warszawy” nr 96, 24 kwietnia.
- Grzelecki, G. (1957). *Kanał i Śląsk - dwa sukcesy*, „Życie Warszawy” nr 113, 14 maja.
- *Kanał*, „Politika”, 17 września 1957.
- Leszczyński, W. (1957). *Kanał Stawińskiego i Wajdy*, „Nowe Sygnały” nr 18, 5 maja.
- *Poważne zastrzeżenia*, „Kultura” nr 7, 23 lipca 1957, Kraków.
- Szanter, S. (1957). *Socjologiczne błędy Kanału*, „Ekran” nr 19, 18 sierpnia.
- Toeplitz, J. (1957). *Błądzący bohater i zbłąkany widz*, „Teatr i film”, 1-15 czerwca.
- Tomaszewska, M. (1957). *Między ekranem a widownią*, „Walka Młodych” nr 7, 14 maja.
- Truskiewicz, Z. (1957). *Rozważania zawiedzionego*, „Dzienniki Bałtycki” nr 112, 12-13 maja.
- Wisz (1957). *A więc już po Festiwalu w Cannes*, „Przemiany” nr 24, Katowice, 16 czerwca.
- WOJ., T. (1957). *Kanał*, „Dziennik Łódzki” nr 118, 19-20 maja.
- Zawistowski, J-K. (1957). *Koszmarne, ale prawdziwe*, „Kierunki” nr 18, 5 maja.

„Lotna” Andrzeja Wajdy

- Dolecki, Z. (1959). *Pejzaż polskiej jesieni*, „FILM”, nr 44, 1 listopada.
- Ernout, L. (1959). *Pologne d'hier et aujourd'hui par Andrzej Wajda*, „Rivarol”, 12 maja.
- JJS. (1959). *Lotna*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44, 1 listopada.
- Peltz, J., & Wdowiński, Z. (1959). *Film o ostatniej szarży ułańskiej*, „Żołnierz wolności”, nr 270, 14 listopada.
- Przyłipiak, M. (1991). *Spór o „Lotną”*, „Gazeta Gdańska”, nr 4, 5-6 stycznia
- Troszczyński, J. (1959). *Lotna*, „Nowa wieś”, nr 10, 8 marca.

„Popiół i diament” Andrzeja Wajdy

- *Ankieta. Film „Popiół i diament” w oczach widzów*, „Polityka” nr 45, 8 listopada.
- Błaut, S. (1958). *Popiół i diament*, „Więź” nr 8, 6 grudnia.
- Boczek, E. (1958). *Popiół i diament*, „Nowa Wieś” nr 46, 16 listopada.
- Budkiewicz, J. (1958). *Popiół i diament film znakomity*, „Głos pracy” nr 238, 6 października.
- Bukowiecki, L. (1958). *Polskie „Czerwone i czarne”*, „Tygodnik Zachodni” nr 40, 4 października.
- Falkowski, J. (1958). *Polonez tragiczny*, „Film” nr 27, 31 października.
- Gawrak, Z. (1958). *Popiół i diament*, „Stolica” nr 43, 26 października.
- Grochowiak, S. (1958). *Śmierć i dziewczyna*, „Walka Młodych” nr 42, 5 października.
- Grochowiak, S. (1958). *Taniec z rewolwerami*, „Ekran” nr 42, 19 października.
- Jackiewicz, A. (1958). *Gdy „Polska wybuchła”*, „Trybuna Ludu” nr 278, 5 października.
- Kałużyński, Z. (1958). *Morderca z Cafe de Wąski Spodeń*, „Trybuna Literacka” nr 41, 12 października.
- Kąkolewski, K. (1994). *Diament w popiół obrócony*, „Kwartalnik Filmowy” nr 6, Lato.
- Krajewski, P. (1958). *Popiół i diament*, „Odra” nr 40, 19 października.
- Lubelski, T. (1994). *Trzy kolejne podejścia*, „Kwartalnik Filmowy” nr 6, Lato.
- Pijanowski, L. (1958). *Zaraz po wojnie - 13 lat?*, „Polityka” nr 41, 11 października.
- *Posłuchajmy co mówią o filmie „Popiół i diament”*, „Film” nr 42, 19 października.
- *Powodzenie filmu Andrzeja Wajdy*, „Słowo Ludu” nr 259, 31 października.
- Segel, J. (1958). *Maciej Karamazow, czyli wielka wiwsekcja narodowa*, „Walka młodych” nr 43, 26 października.
- Szczepański, J.J. (1958). *Popiół i diament*, „Tygodnik Powszechny” nr 42.
- Toeplitz, J.T. (1958). *Serce i rozum*, „Film” nr 42, 19 października.
- Woroszyński, W. (1958). *Tylko popiół?*, „Film” nr 42, 19 październik.
- Z.K. (1958). *Opowieść filmowa. Popiół i diament*, „Przyjaciółka” nr 44, 2 listopada.

„Niewinni Czarodzieje” Andrzeja Wajdy

- Beryt, Z. (1961). *Kiedy przebudzą się czarodzieje?*, „Gazeta Poznańska” nr 6, 7-8 stycznia.
- Błoński, J. (1961). *Pocztówka z Syriusza*, „Życie Literackie” nr 6, 5 lutego.
- Braun, A. (1961). *Studium pozerstwa*, „Zwierciadło” nr 9, 16 stycznia.
- Budkiewicz, J. (1960). *Młodzi „czarodzieje”*, „Głos Pracy” nr 303, 20 grudnia.

- Czapińska, W. (1959). *Niewinni czarodzieje. Reportaż z nowego filmu Andrzeja Wajdy*, Ekran nr 36, 6 września.
- Dolecki, Z. (1961). *Młodość w kostiumach ochronnych*, „Kierunki” nr 1, 8 stycznia.
- Eberhardt, K. (1961). *Bazyli jest szczery*, „Film” nr 8, 19 lutego.
- Eljasiak, J. (1960). *Niewinni czarodzieje*, „Sztandar Młodych” nr 303, 19 grudnia.
- Grzelecki S. (1960). *Czarodzieje czy zaczarowani?*, „Życie Warszawy” nr 303, 20 grudnia.
- Janicki, S. (1960). *Niewinni czarodzieje*, „Żołnierz Wolności” nr 300, 21 grudnia.
- JJS. (1961). *Niewinni czarodzieje*, „Tygodnik Powszechny” nr 2, 8 stycznia.
- Lichniak, Z. (1960). *Głos Wajdy w sprawie tzw. współczesnej młodzieży czyli: «Niewinni czarodzieje»*, „Słowo Powszechne” nr 310, 27 grudnia.
- Morawski, S. (1961). *Portrety - koniec lat 50-tych*, „Ekran” nr 2, 8 stycznia.
- Nurczyńska, E. (1961). *Nie ma zgody w sprawie nowego filmu Andrzej Wajdy*, „Odgłosy” nr 1, 8 stycznia.
- Płazewski, J. (1961). *Wszystko było maską*, „Przegląd Kulturalny” nr 1, 5 stycznia.
- S.H.H. (1961). *Niewinni czarodzieje*, „Słowo Ludu” nr 53, 23 lutego.
- Sobański, O. (1960). *Niewinni czarodzieje*, „Dziennik Ludowy” nr 301, 17 grudnia.
- Sobolewski, T. (1981). *Niewinni czarodzieje 80.*, „Film” nr 6, 8 lutego.
- Toeplitz, K.T. (1961). *Zgrywa czy film o zgrywie*, „Świat” nr 2, 8 stycznia
- Tylczyński, A. (1961). *Czarodzieje czy snobi?*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 1, 4-11 stycznia
- Wawrzyniak, Z. (1960). *Bazyli i Pelagia*, „Kurier Polski” nr 300, 19 grudnia.
- Wilhelmi, J. (1960). *Niewinni czarodzieje*, „Trybuna Ludu” nr 356, 24 grudnia.
- Żakowiecki, T. (1960). *Opinie Andrzeja Wajdy*, „Odgłosy” nr 47, 27 grudnia.

„Eroica” Andrzeja Munka

- Achmatowicz, A. (1958). *Opowieść o bohaterstwie*, „Orka” nr 1, 5 stycznia.
- Beryt, Z. (1958). *Eroica*, „Gazeta Poznańska” nr 20, 24 stycznia.
- Biniek, J. (1958). *Bohaterowie po przecenie*, „Głos Wielkopolski” nr 13, 16 stycznia.
- Bukowiecki, L. (1958). *Eroica niebohaterska*, „Tygodnik Zachodni” nr 2, 11 stycznia.
- Eljasiak, J. (1958). *Wykpione legendy*, „Sztandar Młodych” nr 5, 6 stycznia.
- Gawrak, Z. (1958). *Somosierryzm à rebours. Na marginesie filmu „Eroica”*, „Stolica” nr 3, 19 stycznia.
- Jackiewicz, A. (1958). *Eroica polska*, „Trybuna Ludu” nr 6, 6 stycznia.

- Marski, Z. (1958). *Konflikt mitu i rzeczywistości*, „Gazeta Robotnicza” nr 9, 11-12 stycznia.
- Płazewski, J. (1958). *Pomnik z piołunu*, „Przegląd Kulturalny” nr 3, 16-22 stycznia.
- *Rozmowa o Eroice. Z reżyserem A. Munkiem rozmawia KW*, „Kobieta i życie” nr 5, 10 lutego.
- S.O. (1958). *Eroica - symfonia niedokończona*, „Żołnierz Polski” nr 5, 30 stycznia - 5 lutego.
- Toeplitz, T. (1958). *Eroica*, „Świat” nr 2, 19 stycznia.
- Tylczyński, A. (1958). *Dwa rodzaje bohaterstwa*, „Tygodnik Demokratycznych” nr 1, 8-14 stycznia.
- Węsierski, B. (1958). *Eroica - film polski, który zaskakuje*, „Express Wieczorny” nr 13, 15 stycznia.

„Zezowate szczęście” Andrzeja Munka

- *Andrzej Munk o „Zezowatym szczęściu”*, „Ekran” nr 23, 7 czerwca.
- Jackiewicz, A. (1960). *Polska chaplinada*, „Film” nr 15, 10 kwietnia.
- Kałużyński, Z. (1960). *Dwa słowa*, „Film” nr 27, 3 lipca.
- Osiecka, A. (1960). *Zezowate szczęście*, „Młodzież świata” nr 3, marzec.

„Pasażerka” Andrzeja Munka

- Beryt, Z. (1963). *Głos z kamiennego świata*, „Gazeta Poznańska”, br 23, 28-29 września.
- Bryll, E. (1963). *Wyjście z legendy*, „Współczesność”, nr 20, 16-31 października 1963
- Grzelecki, S. (1963). *Dzieło wielkiego talentu*, „Życie Warszawy”, nr 227, 22-23 września.
- Kochański, K. (1963). *Pasażerka*, „Tygodnik Kulturalny”, nr 39, 29 września.
- Toeplitz, T. (1963). *Niedopowiedziane słowo*, „Film”, nr 12.

„Walkower” Jerzego Skolimowskiego

- Cybulski, W. (1965). *Zapiski kinomana. Walkower*, „Dziennik Polski” nr 133, 6-7 czerwca.
- Czerwiński, M. (1965). *Film, o którym się mówi*, „Zwierciadło” nr 26, 27 czerwca.
- Czapińska, W. (1964). *Walkower. Nowy film polski*, „Ekran” nr 48, 29 listopada.
- Gazda, J. (1965). *Walkower*, „Głos Pracy” nr 131, 3 czerwca.

- Grzelecki, S. (1965). *Schodzący z ringu*, „Życie Warszawy” nr 134, 5 czerwca.
- Kałużyński, Z. (1965). *Koniec pokolenia i narodziny talentu*, „Polityka” nr 23, 5 czerwca.
- Kwiatkowski, T. (1965). *Filmy tygodnia*, „Gazeta Krakowska” nr 120, 22-23 maja.
- MOL. (1964). *Po czymś takim jak młodość, albo miłość...*, „Film” nr 42, 18 października.
- Niecikowski, J. (1965). *Walkower*, „Kultura” nr 25, 20 czerwca.
- Sobański, O. (1965). *Pójdźmy do kina. Walkower*, „Dziennik Ludowy” nr 127, 2 czerwca.
- Toeplitz, K.T. (1965). *Walkower*, „Polska” nr 7
- Wachowicz, B. (1965). *Znaczki szczególne? Żadne!*, „Panorama” nr 28, 11 sierpnia.

„Bariera” Jerzego Skolimowskiego

- Eberhardt, K. (1967). *Skolimowski*, „Film”, nr 3, 15 stycznia.
- Eljasiak, J. (1966). *Wielka sztuka i trochę szalbiertwa*, „Sztandar Młodych”, nr 277, 21 listopada.
- *Filmuję to co myślę. Rozmowa z Jerzy Skolimowskim*, „Życie Warszawy”, nr 7-8, 8-9 stycznia.
- Gazda, J. (1966). *Bunt i zazdrość*, „Ekran”, nr 48, 27 listopada.
- Gazda, J. (1966). *Wzniosłość czy ironia*, „Głos Pracy”, nr 278, 22 listopada.
- Kornatowska, M. (1966). *Koncert na surny narodowe*, „Odgłosy”, nr 50, 18 grudnia.
- Jackiewicz, A. (1966). *Nowe kino Skolimowskiego*, „Życie Literackie”, nr 49, 4 grudnia.
- Janicki, S. (1966). *Szukajcie! Czy znajdziecie?*, „Film”, nr 48, 27 listopada.
- Marszałek, R. (1966). *Czy zła poezja jest awangardą?*, „Ekran”, nr 50, 11 grudnia
- Robak, T. (1966). *Notatki filmowe. Bariera*, „Echo Krakowa”, nr 288, 8 grudnia.

„Ręce do góry” Jerzego Skolimowskiego

- A.D.C. (1967). *La Polonia rinuncia a Venezia*, „Nazione Sera-Firenze”, 21 lipca.
- Będziński, W. (1985). *W poszukiwaniu straconych ideałów*, „Odgłosy”, 9 marca.
- Cybulski, W. (1985). *Zapiski kinomana. Ręce do góry*, „Dziennik Polski” nr 57, 8 marca.
- Garbień, K. (1967). *Ręce do góry*, „Film” nr 25, 18 czerwca.
- Janicka, B. (1985). *Nocna rozmowa sprzed lat*, „Film” nr 8, 24 lutego.
- Kałużyński, Z. (1985). *Zaproszenie do samobójstwa*, „Polityka” nr 10, 9 marca.
- Sławińska, N. (1981). *Klocki wyobraźni*, „Film” nr 22, 31 maja.
- Szczygłowski, F. (1985). *Czterooki*, „Tu i teraz” nr 6, 6 lutego.

Archiwalia:

- „Ku chwale ojczyzny” („Kanał”), Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 24 stycznia 1956, A-214, pozycja 55.
- „Niewinni Czardzieje”, Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 28 kwietnia 1959, A-215, pozycja 131.
- „Popiół i diament”, Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 17 stycznia 1958, A-214, pozycja 86.
- „Ręce do góry”, Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 28 listopada 1966, A-214, pozycja 432.
- „Walkower”, Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 3 lipca, 1964, A-214, pozycja 310.
- „Zezowate szczęście („Sześć wcieleń Jana Piszczyka”), Komisja Ocen Filmów i Scenariuszy, Filmoteka Narodowa, Protokół z dn. 13 lutego 1959, A-214, pozycja 121.
- Archiwum Akt Nowych, zesp. MliP, t. 867, k.3
- Archiwum Akt Nowych, o. VI, zesp. PPR, sygn. 295-XVII-8, k. 203.